

Львівський національний університет імені Івана Франка  
Міністерство освіти і науки України

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**РИЖА УЛЯНА ВАСИЛІВНА**

УДК 821.111.0 : 811.111'38

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЛІНГВАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ ОПОВІДНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ  
В СУЧАСНІЙ БРИТАНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
(структурно-семантичний та функційний аналіз)**

спеціальність 10.02.04 – германські мови

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

\_\_\_\_\_ У. В. Рижа

Науковий керівник –  
**Бехта Іван Антонович,**  
доктор філологічних наук, професор

Львів – 2020

## АНОТАЦІЯ

*Рижжа У. В.* Лінгвальне вираження оповідної перспективи в сучасній британській художній літературі (структурно-семантичний та функційний аналіз). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.04 «германські мови». – Львівський національний університет імені Івана Франка Міністерства освіти і науки України, Львів, 2020.

Дисертаційне дослідження присвячене лінгвальному вираженню оповідної перспективи (точки зору) з опертям на структурно-семантичний та функційний науковий підхід до текстів літературної автобіографії сучасної британської художньої літератури, зокрема її нежанру *misery lit* (*mis lit*, *misery memoirs*, *mis mems*, *misery porn*). Під *misery lit*, із покликанням на англomовні лексикографічні джерела, в українськомовному тлумаченні розуміємо “автобіографічні твори, у яких автор/ка описує труднощі та випробування, пережиті в період свого дитинства”. Неабияка популярність текстів нежанру літератури (*misery lit*) вказує на серйозність проблеми сімейного насилля та жорстокого ставлення до дітей і підлітків. З лінгвістичного погляду, актуальність їхнього дослідження пояснюється наративними і прагматичними особливостями цих текстів (дуалізм оповідної інстанції, дуалізм оповідної перспективи, мовні засоби реалізації оповідної перспективи та мовленнєві акти, в яких вони експліковані), а також їхньою жанровою своєрідністю – автобіографічністю й особливостями експлікації контамінованої точки зору у всіх чотирьох планах тексту – плані фразеології, ідеології, психології та просторово-часовому плані.

Дослідження виконано з урахуванням глибинних процесів, якими характеризується сучасний британський художній дискурс. Значущість дослідження оповідної перспективи підтверджено орієнтацією сучасних лінгвістичних студій на проблему точки зору як центральну категорію лінгвонаратології, літературознавства, текстолінгвістики, дискурс-аналізу. Звернення до аналізу оповідної перспективи, а також способів її лінгвального вираження в текстах сучасної художньої літератури зумовлено взаємозв'язком

мовних і мовленнєвих явищ у художній комунікації, багатовимірністю тексту в лінгвокультурологічній, лінгвопоетичній та прагманаративній парадигмі наукових студій під ферулою постмодерністської поетики.

Матеріалом дослідження слугували 2897 контекстуалізованих фрагментів з фіксованими складниками оповідної перспективи, дібрані шляхом суцільного виписування з англійськомовних художніх прозових текстів нежанру *misery lit* початку XXI ст. на 3348 сторінках. Різний обсяг та розмір виокремлених фрагментів пояснюється тим, що критерієм їх відбору слугує контекст, у якому зреалізовано різні способи та засоби вираження оповідної перспективи. Ця неоднорідність одиниці аналізу погоджена з погляду прагматики.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що в ньому вперше узагальнено теоретико-критичні напрацювання філологічного дослідження проблеми точки зору у світлі новітніх наукових парадигм; напрацьовано методологічний апарат і метамовний інструментарій опису оповідної перспективи з позицій дискурсної наратології; прощудійовано смислові й композиційні складники актуалізації оповідної перспективи в англійськомовних художніх прозових текстах нежанру *misery lit* початку XXI ст.; досліджено способи компресії і декомпресії інформації через зовнішньотекстову і внутрішньотекстову точки зору в англійськомовних художніх прозових текстах нежанру *misery lit* початку XXI ст.; з'ясовано інтерпретативний процес актуалізації оповідної перспективи в англійськомовних художніх прозових текстах нежанру *misery lit* початку XXI ст., а також проаналізовано ключові фрагменти й експресивно значущі текстові складники для реалізації оповідної перспективи.

Основні принципи текстологічних досліджень оповідної перспективи описано у світлі лінгвопоетичного, лінгвокультурологічного та прагманаративного підходів до аналізу мовних явищ. Прагманаративний підхід забезпечив можливість проникнути у структурно-семантичні і функційні процеси текстотворення та визначити ефективність матеріалу, передбачити характер формованого текстом впливу і виявити роль його окремих компонентів. Розроблено методику характеристики вираження оповідної перспективи в

художніх текстах нежанру *misery lit* як різновиду літературної автобіографії, що ґрунтується на застосуванні методів і прийомів, поєднаних у межах системного підходу, що визначаються метою і завданнями дослідження.

Застосована в дослідженні комплексна методика для реалізації поставлених завдань передбачає використання набору загальнонаукових і лінгвістичних методик та методів аналізу. Продуктивними загальнонауковими методами виявилися методи аналізу, синтезу, індукції, дедукції, спостереження. Вибір лінгвістичних методів цієї наукової розвідки зумовлено її міжпарадигмальністю. Серед застосованих лінгвістичних методів дослідження виділяємо лінгвокультурологічний, культурно-історичний, компонентний, контекстуальний, інтерпретаційно-текстовий, дескриптивний, лінгвостилістичний, структурно-семантичний, функційний, текстовий, наративний, прагматичний аналіз, а також елементи кількісного аналізу та статистичних обрахунків даних.

**Практична цінність** праці визначається можливістю використання її результатів, теоретичних положень та ілюстративного матеріалу у курсах зі стилістики та інтерпретації сучасної англійської мови (розділи “Стилїстика декодування”, “Контекстологія”, “Стилїстика тексту”, “Інтерпретація тексту”); при складанні спецкурсів з дискурсології, лінгвопоетики, наратології та інтерпретації художнього тексту. Результати дослідження можуть виявитися корисними для фахової підготовки студентів гуманітарних спеціальностей, у написанні дипломних і магістерських робіт, а також на практичних заняттях з аналітичного читання на факультетах іноземних мов.

Оповідна перспектива (точка зору) відповідає на запитання “звідки ми сприймаємо те, що нам розповідають і показують?”. Оповідач повний відповідальності за оповідь, яку веде, і за оповідну перспективу, яку вибрав для фільтрації. Його основне завдання – розповісти те, що бачить, переживає, думає, планує інша людина. Але ототожнювати поняття “розповідь” (нарація) і “споглядання” (фокалізація) як рівні, еквівалентні учасники тексту не варто. Очевидним є псевдоототожнення між точкою зору та категорією голосу, тому що персонаж, через свідомість якого сприймаються події, не є одночасно об’єктом,

що говорить, ним є наратор. Він відкриває для читачів усі думки, почуття та емоції персонажа. Термінологічний апарат на позначення точки зору є досить об'ємним, тому в праці наведено ключові визначення і тлумачення цього феномену, серед яких фіксуємо *глибинну композиційну структуру твору, елемент художньої структури, сфокусованість нарації, наративну перспективу, образ автора, перцептивну і концептуальну позицію, стратегію викладу, текстотвірну категорію, фільтр, ракурс, кут бачення* та ін.

Наявність множинних варіантів оповідної перспективи у творі привела до їх систематизації та до вивчення мовних засобів її вираження у прозовому тексті. За основні критерії типологізації оповідної перспективи взято кореляцію *суб'єктність ↔ несуб'єктність* викладу (нарація від першої або третьої особи та висновок про те, чию свідомість репрезентує наратор у творі, тобто як саме співвідносяться в художньому творі точки зору (кути бачення) автора і наратора – цілком збігаються, частково чи є протилежними). Передусім йдеться про ідеологічні, психологічні, фразеологічні і просторово-часові позиції. У праці зіставлено інформацію про моделі точки зору і досліджено лінгвістичні засоби і прийоми, які вважаються індикаторами експлікації точки зору в наративному тексті. Ці індикатори обов'язково вказують на позиції різних суб'єктів у тексті і збіг або незбіг точок зору наратора і персонажа. Встановлено, що теорія точки зору відповідає на запитання: кому потенційний читач приписує конкретний (вибраний) пасаж дискурсу, конкретні слова, думки, почуття і сприйняття, що забезпечує початковий крок до розмежування точок зору, представлених у творі.

Напрацьована теоретична модель точки зору в художньому тексті дала змогу підсумувати її чотири основні функції: 1) орієнтувати читача у просторі і часі (spatio-temporally); 2) націлити читача на перцептивну систему наратора або персонажа (перцептивно, когнітивно, емоційно); 3) ознайомити читача зі світоглядом, цінностями, думками і судженнями наратора чи персонажа; 4) презентувати читачеві ідеологічну позицію автора, вибудовану ним у творі.

Джерелом дисертаційної концепції стали поетапно проаналізовані положення праці Б. Успенського “Поетика композиції” про точку зору суто в

лінгвістичному сенсі на тлі семіотичного підходу. Це уможливило штудерний розгляд чотирьох планів існування оповідної перспективи (точки зору) в художньому прозовому тексті – “план оцінки”, “план фразеології”, “план просторово-часової характеристики” та “план психології”. Вплив оповідної перспективи, яку розмежують на внутрішню і зовнішню, на організацію художнього тексту розкривається через аналіз лінгвістичних засобів, зреалізованих завдяки семантичним функціям психологічної та ідеологічної точок зору з опертям на дискурсну стилістику. Внутрішню композицію досліджуваних текстів розглянуто з позиції теоретичної думки Б. А. Успенського, який пропонує аналізувати її як сукупність точок зору у творі. Точка зору в композиції тексту – це ракурс, з якого сприймається текстуальна інформація, у поєднанні з архітектонікою тексту вона актуалізує динаміку розвитку його художнього змісту. Проблематика точки зору в композиції становить її центральну проблему; цей феномен структури твору становить його глибинну композиційну структуру і протиставляється зовнішньому оформленню текстового матеріалу.

На основі здійсненого лінгвістичного аналізу усіх чотирьох аспектів точки зору: ідейно-ціннісного (ідеологічного), лінгвістичного (фразеологічного), просторово-часового та психологічного, зроблено висновки: ідейно-ціннісний (або ідеологічний) аспект точки зору втілює аксіологічний рівень твору – загальну систему світосприйняття. Єдина ідейно-ціннісна точка зору в тексті актуалізується оцінкою зображеної дійсності від імені автора або персонажа твору. Проте виявлено, що в тексті можуть існувати одночасно кілька рівноправних аксіологічних точок зору (явище поліфонії); мовний (або фразеологічний) аспект реалізується лінгвістичними засобами, які характеризують її носія. Стиль мовлення оповідача або персонажа визначає його світогляд, що неодмінно пов’язує мовну точку зору з ідейно-ціннісною точкою зору; просторово-часовий аспект точки зору дає змогу реципієнтові сприймати подію, пейзаж, інтер’єр крізь призму авторського бачення або з позиції персонажа твору. Доведено та продемонстровано, що випадки збігу точки зору хронотопу автора і персонажа є непоодинокими; паралельно проілюстрована можливість

співіснування кількох просторово-часових точок зору в межах одного твору; психологічний аспект точки зору полягає в урахуванні психологічних особливостей свідомості персонажа, його суб'єктивних або об'єктивних поглядів при зображенні подій. За наявності кількох психологічних точок зору відбувається поліфонія індивідуального сприйняття, яка проявляється як результат зіставлення суб'єктивно-індивідуальних світів різних персонажів у межах одного твору. З'ясовано, що зовнішня точка зору – це опис подій від імені спостерігача, який не є безпосереднім учасником текстових подій, тимчасом як внутрішню точку зору представляє персонаж, від імені якого ведеться оповідь.

Висвітлено варіант поєднання двох точок зору: точки зору персонажа, про якого йде мова, і точки зору наратора, який веде оповідь. Як правило, така наративна комбінація зустрічається в оповіді від першої особи, коли суб'єкт, що описує, й описуваний об'єкт є однією і тією самою особою.

Одним з об'єктів дослідження дисертаційної праці став потенціал творення значення через точку зору і її вплив на організацію наративу. Структурні, семантичні і дискурсні властивості точки зору розглянуто на матеріалі творів авторів-представників нежанру сучасної британської художньої літератури (*misery lit*). Простежено вплив переваги персонажної точки зору на семантику тексту: низка зовнішніх подій, які в класичному творі доби реалізму вважалися важливими для ведення оповіді та опису художнього світу, втрачають свою значущість; натомість на передній план зображення виходять свідомі та несвідомі ментальні акти персонажа на зразок роздумів, міркувань, хвилювань, переживань і фантазій. Висвітлено такі аспекти дослідження точки зору: значення точки зору (з якою метою письменник експлуатує різні опції в побудові точки зору) та механіки точки зору (як саме письменник конструює і сигналізує точку зору і який вплив це має на організацію дискурсу).

**Ключові слова:** точка зору, оповідна перспектива, фокалізація, наратор, рефлектор, ідеологічний план, фразеологічний план, просторово-часовий план, психологічний план, комунікативна стратегія, тактика, лінгвальне вираження.

## ABSTRACT

**Ryzha U. V. Lingual explication of narrative perspective in modern British fiction (structural, semantic and functional analysis). – Manuscript.**

Thesis for a Candidate Degree in Philology (PhD): Speciality 10.02.04 – Germanic Languages. – Ivan Franko National University of Lviv. - Lviv, 2020.

The thesis focuses on the analysis of lingual expression of narrative perspective in contemporary misery lit texts which represent a new genre of literary autobiography - misery lit (mis lit, misery memoirs, mis mems, misery porn).

The notion misery lit, with reference to English lexicographical sources, in Ukrainian interpretation, is defined as “autobiographical works in which the author describes difficulties and trials experienced during his childhood”. The great popularity of the texts of the new genre of misery lit indicates the seriousness of the problem of domestic violence and abuse of children and adolescents. From a linguistic point of view, the relevance of their research is explained by the narrative and pragmatic features of these texts, as well as their genre originality – autobiography and peculiarities of realization of contaminated POV in all four planes of the text – in terms of phraseology, ideology, psychology and spatio-temporal plane.

The research is performed taking into account the deep processes that characterize contemporary British fictional discourse. The significance of the study of narrative perspective is confirmed by the orientation of modern linguistic studies on the problem of the point of view as the central category of linguo-narratology, literary criticism, text linguistics, discourse analysis. The appeal to the analysis of narrative perspective, as well as the ways of its linguistic expression in the texts of modern fiction is due to the relationship of linguistic and speech phenomena in fictional communication, multidimensionality of the text in linguocultural, linguopoetic and pragmatic paradigm of scientific studies under post-modernistic poetic ferrule.

**The research material** is presented in 2897 contextualized fragments with fixed components of the narrative perspective, selected by continuous extraction from English-language fiction misery lit texts of the beginning of the XXI century on 3348 pages. The different volume and size of the selected fragments is explained due to the



fact that the criteria for their selection is the context in which different ways and means of expressing the narrative perspective are implemented.

**The scientific novelty of the thesis** is the summary of theoretical and critical developments of philological research of point of view in the light of the latest scientific paradigms; the methodological apparatus and metalanguage tools for describing the narrative perspective from the standpoint of discourse narratology have been developed; semantic and compositional components of actualization of narrative perspective in the English-language fictional prose texts of the new-genre of misery lit of the beginning of the XXI century are studied; methods of compression and decompression of information through external-text and internal-text point of view in English-language fiction prose texts of the new-genre misery lit of the beginning of the XXI century are investigated; the interpretive process of actualization of the narrative perspective in the English-language fiction prose of the new-genre of misery lit of the beginning of the XXI century is clarified, as well as the key fragments and expressively significant textual components for the realization of the narrative perspective are analyzed.

The basic principles of textual research of the narrative perspective are described in the light of linguopoetic, linguoculturological and pragmanarative approaches to the analysis of linguistic phenomena. The pragmatic approach provided the opportunity to penetrate into the structural-semantic and functional processes of text creation and determine the effectiveness of the material, to predict the nature of the influence formed by the text and to identify the role of its individual components. A characterizing methodology of narrative perspective expression in literary texts of the new genre misery lit was developed as a kind of literary autobiography based on the use of methods and techniques combined within a systematic approach, determined by the purpose and objectives of the study.

The complex methodology used in the research for the task implementation involves the use of a wide range of methods and techniques of analysis - general and linguistic. The most productive general scientific methods were the methods of analysis, synthesis, induction, deduction, observation. The choice of linguistic methods of this scientific research is due to its interparadigmatic nature. Among the linguistic research

methods used in this study are linguo-cultural, cultural-historical, component, contextual, interpretive-textual, descriptive, linguistic-stylistic, structural-semantic, functional, textual, narrative, pragmatic analysis, and statistical elements.

**The practical value** of the research is determined by the possibility of using its results, theoretical positions and illustrative material in courses on stylistics and interpretation of modern English (sections “Decoding Stylistics”, “Contextology”, “Text Stylistics”, “Text Interpretation”); when compiling special courses in discourse studies, linguopoetics, narratology and interpretation of literary texts. The results of the research can be useful for the professional training of students of humanities, in writing diploma and master's theses, as well as in practical classes on analytical reading at the faculties of foreign languages.

The narrative perspective (point of view) answers the question “where from do we perceive what we are told and shown?”. The narrator is full of responsibility for the narrative he leads and for the narrative perspective he chooses to filter. His main task is to tell what another person sees, experiences, thinks, plans. But it is not necessary to equate the concepts of narration and focalization as equal, equivalent participants in the text. The pseudo-identification between the point of view and the category of the voice is obvious, because the character through whose consciousness events are perceived is not at the same time an object that speaks, it is a narrator. It reveals to readers all the thoughts, feelings and emotions of the character. The terminological apparatus to denote the point of view is quite voluminous, so the paper provides key definitions and interpretations of this phenomenon, among which we record the deep compositional structure of the work, the element of fictional structure, narrative focus, narrative perspective, image of the author, perceptual and conceptual position, strategy presentation, text-forming category, filter, angle of vision etc.

The presence of multiple versions of the narrative perspective in the work led to their systematization and to the study of linguistic means of its expression in the prose text. The main criteria for the typology of the narrative perspective are the correlation of subjectivity ↔ non-subjectivity of the presentation (narration from the first or third person and the conclusion about whose consciousness represents the narrator in the

work, how exactly the views (angles) of the author and narrators are completely identical, partially or opposite, primarily ideological, psychological, phraseological and spatio-temporal positions. The paper presents information about the models of the point of view and explores the linguistic means and techniques that are considered indicators of explication of the point of view in the narrative text. These indicators indicate the positions of different subjects in the text and the coincidence or disagreement of the views of the narrator and the character, their feelings and perceptions, which provides an initial step towards demarcating the points of view presented in the work.

The developed theoretical model of the point of view in the literary text made it possible to summarize its four main functions: 1) to orient the reader in space and time (spatio-temporally); 2) aim the reader at the perceptual system of the narrator or character; 3) to acquaint the reader with the worldview, values, thoughts and judgments of the narrator or character; 4) to present to the reader the ideological position of the author, built by him in the work. During the study, attention was evenly distributed between each of these four functions of the POV, and its linguistic realizations in the texts of the neogenre of modern British fiction misery lit were analyzed.

The basis of the dissertation concept was the step-by-step analysis of B. Uspensky's work "Poetics of Composition" on the point of view exclusively in the linguistic sense grounded on the semiotic approach. This made it possible to study four plans for the existence of a narrative perspective (point of view) in a literary prose text – "ideological plane", "phraseological plane", "spatio-temporal plane" and "psychological plane". The influence of the narrative perspective, which distinguishes between internal and external, on the organization of the literary text is revealed through the analysis of linguistic means realized through the semantic functions of psychological and ideological points of view based on discourse stylistics. The internal composition of the studied texts is considered from the standpoint of the theoretical thought of B. Uspensky, who proposes to analyze it as a set of POV in the work. The point of view in the composition of the text is the perspective from which the textual information is perceived, in combination with the architectonics of the text it actualizes the dynamics of the development of its fictional content. The issue of the POV in the composition is

its central problem; this phenomenon of the structure of the work is its deep compositional structure and is opposed to the external design of the textual material.

Conclusions, based on the linguistic analysis of all four aspects of the point of view: evaluative (ideological), linguistic (phraseological), spatio-temporal and psychological, are drawn: ideological-value or ideological aspect of the point of view embodies the axiological level of the work – the general world system. The only ideological and value point of view in the text is actualized by the assessment of the depicted reality on behalf of the author or character of the work. However, it was found that several equal axiological points of view can exist simultaneously in the text (the phenomenon of polyphony); linguistic or phraseological aspect is realized by linguistic means that characterize its bearer. The style of speech of the narrator or character determines his worldview, which inevitably connects the linguistic point of view with the ideological and value point of view; the spatio-temporal aspect of the point of view allows the recipient to perceive the event, landscape, interior through the prism of the author's vision or from the position of the character of the work. It is proved and demonstrated that the cases of coincidence of the point of view of the chronotope of the author and the character are not isolated; the possibility of coexistence of several spatio-temporal points of view within one work is illustrated in parallel; the psychological aspect of the point of view is to take into account the psychological characteristics of the character's consciousness, his subjective or objective views in depicting events. In the presence of several psychological points of view, there is a polyphony of individual perception, which is manifested as a result of comparing the subjective-individual worlds of different characters within one work. It has been found that the external point of view is a description of events on behalf of an observer who is not a direct participant in the textual events, while the internal point of view is represented by the character on whose behalf the story is told.

A variant of combining two points of view is highlighted: the point of view of the character being described and the point of view of the narrator who leads the story. Typically, such a narrative combination occurs in a first-person narrative when the subject describing and the object being described are the same person.

One of the objects of the study of this dissertation was the potential for creating meaning through the point of view and its impact on the organization of the narrative. The potential of meaning creation through the point of view and its influence on the organization of the narrative is investigated. Structural, semantic and discourse properties of the point of view are considered on the material of works of authors-representatives of new genre misery lit of modern British fiction. The following aspects of the point of view research are covered: the meaning of the point of view (for what purpose the writer exploits different options in constructing the point of view) and the mechanics of the point of view (how the writer constructs and signals the point of view and what impact it has on discourse organization).

**Key words:** point of view (POV), narrative perspective, focalization, narrator, reflector, ideological plane, phraseological plane, spatio-temporal plane, psychological plane, communicative strategy, tactic, lingual explication.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Рижа У. В. Дослідження поняття “точка зору” та його трактування в лінгвістичному ракурсі. *Наукові записки. Сер.: “Філологічна”*. Острог: Вид-во НУ “Острозька академія”, 2013. Вип. 35. С. 295–297.

2. Рижа У. В. Основні рівні лінгвістичної реалізації точки зору. *Наукові праці: наук.-метод. журн. Філологія. Мовознавство*. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. Вип. 207, т. 219. С. 97–100.

3. Рижа У. В. Точка зору як важливий інструментарій сучасних британських авторів. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики: наук. журн.* / редкол. В. І. Кушнерик та ін. Чернівці: Вид-дім «Родовід», 2014. С. 190–199.

4. Рижа У. В. Реалізація семантичних функцій точок зору за допомогою різних лінгвістичних засобів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. № 24, т. 2. С. 78–81.

5. Рижа У. В. Інтерпретація точки зору у спектрі провідних літературознавчих та мовознавчих досліджень. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер.: “Філологічні науки” (мовознавство): зб. наук. праць*. Дрогобич, 2019. № 11. С. 125–128.

6. Рижа У. В. Можливості трансформації оповідної перспективи в плані фразеології. *Львівський філологічний часопис: наук. журн.* 2019. Вип. 6. С. 173–179.

7. Рижа У. В. Способи експлікації внутрішньої психологічної точки зору в творах британської постмодерністської літератури страждання. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2019. VII (63), iss. 212. P. 61–64.

### Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Рижа У. В. Перспектива оповіді в літературі та ракурс зйомки у кіно: стратегія вибору та впливу. *Актуальні проблеми германо-романської філології та*

*освітній соціокультурний процес: матер. Міжнар. наук.-практ. конф.* Тернопіль: Терноп. нац. педаг. ун-т ім. В. Гнатюка, 2013. С. 181–183.

9. Рижа У. В. Основи порівневої реалізації точки зору. *Концептуальний простір дискурсів: Квантативна когнітологія: матер. II докторантського колоквиуму.* Чернівці: Родовід, 2014. С. 63–66.

10. Рижа У. В. Поняття “оповідної перспективи” та способи її вираження. *Мова та література у полікультурному просторі: матер. Міжнар. наук.-практ. конф.* Львів: ГО “Наукова філологічна організація “ЛОГОС”, 2017. С. 22–24.

11. Ryzha U. Point of view as an integral tool of narration at the author’s disposal. *ELT in Ukraine: New Ways to Success: Book of Convention Papers / comp. A. Radu; eds. A. Radu, L. Kuznetsova.* Lviv: ПП «Марусич», 2018. С. 131–132.

## ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ .....	20
ВСТУП.....	21
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
<b>ОПОВІДНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ У СУЧАСНІЙ</b>	
<b>БРИТАНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ .....</b>	
	<b>27</b>
1.1 Проблематика точки зору у спектрі філологічних дисциплін в діахронії .....	27
1.1.1 Точка зору як наративна перспектива у колі лінгвістичних студій.....	29
1.1.2 Точка зору як наративна перспектива в наративній поетиці.....	35
1.1.3 Точка зору як наративна перспектива в дискурсній стилістиці.....	38
1.2 Точка зору в літературно-художньому тексті доби постмодерну .....	44
1.2.1 Поняття «точка зору» у зв’язку з проблемою позиції автора .....	45
1.2.2 Поняття «точка зору» у зв’язку з проблемою позиції наратора .....	52
1.2.3 Поняття «точка зору» у зв’язку з проблемою позиції персонажа .....	56
1.2.4 Поняття «точка зору» у зв’язку з проблемою позиції читача .....	60
Висновки до розділу 1 .....	67
<b>РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ВИВЧЕННЯ ТОЧКИ ЗОРУ</b>	
<b>У ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ ХУДОЖНЬОГО</b>	
<b>ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ .....</b>	
	<b>70</b>
2.1 Постмодерністська поетика – провідний принцип і лінгвістична парадигма	
наративних досліджень точки зору прозового тексту.....	70
2.1.1 Сучасні інструменти інтерпретації художнього тексту і термінологія	72
2.1.2 Наративні рівні та інстанції художнього постмодерністського	
прозового тексту .....	75



2.1.3 Способи і засоби експлікації наративної точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті.....	80
2.2 Методика вивчення точки зору художнього прозового тексту – опис і термінологія.....	81
2.2.1 Текстовий аналіз точки зору художнього прозового тексту.....	82
2.2.2 Наративний аналіз точки зору художнього прозового тексту.....	88
2.2.3 Вибірка та принцип її організації.....	92
Висновки до розділу 2.....	96
<b>РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ПРОЗОВОГО ТЕКСТУ: СТРУКТУРНО- СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ ЕКСПЛІКАЦІЇ ТОЧКИ ЗОРУ.....</b>	<b>99</b>
3.1 Мовні засоби вираження точки зору в прозовому тексті: структура постмодерністської оповіді.....	99
3.1.1 Ідеологічна характеристика точки зору – оцінний рівень світоглядної позиції оповідача.....	100
3.1.2 Фразеологічна характеристика точки зору – лінгвальний рівень опису текстових антропоморфів.....	108
3.1.3 Просторово-часова характеристика точки зору – хронотопна позиція наратора у розкритті наративних рівнів прозового тексту.....	119
3.1.4 Психологічна характеристика точки зору – суб'єктивно-об'єктивна проекція оповіді в художньому постмодерністському прозовому тексті.....	131
3.2 Мовні засоби вираження точки зору в прозовому тексті: лексико-семантичне ранжування постмодерністської оповіді.....	135
3.2.1 Лінгвальна специфіка взаємодії наративної і персонажної точок зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на ідеологічному рівні.....	137

3.2.2 Лінгвальна специфіка взаємодії наративної і персонажної точок зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на фразеологічному рівні .....	142
3.2.3 Лінгвальна специфіка взаємодії наративної і персонажної точок зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на просторово-часовому рівні.....	147
3.2.4 Лінгвальна специфіка взаємодії наративної і персонажної точок зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на психологічному рівні .....	154
Висновки до розділу 3 .....	160
<b>РОЗДІЛ 4. НАРАТИВНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ПРОЗОВОГО ТЕКСТУ: КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ ЕКСПЛІКАЦІЇ ТОЧКИ ЗОРУ .....</b>	<b>163</b>
4.1 Комунікативний складник точки зору у структурі постмодерністської нарації прозового тексту .....	163
4.1.1 Стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на ідеологічному рівні.....	165
4.1.2 Стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на фразеологічному рівні .....	173
4.1.3 Стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на просторово-часовому рівні .....	182
4.1.4 Стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на психологічному рівні.....	193
4.2 Прагматична складова точки зору у структурі постмодерністської нарації прозового тексту.....	200
4.2.1 Авторська точка зору у сфері наративних рівнів художнього постмодерністського прозового тексту .....	204

4.2.2 Консолідована точка зору у сфері наративних рівнів художнього постмодерністського прозового тексту .....	211
4.2.3 Паритетна точка зору у сфері наративних рівнів художнього постмодерністського прозового тексту .....	216
4.2.4 Персонажна точка зору у сфері наративних рівнів художнього постмодерністського прозового тексту .....	218
Висновки до розділу 4 .....	224
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ .....	226
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	231
ДОДАТКИ .....	259

**ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ**

ПТ – постмодерністський текст

ХТ – художній текст

ТЗ – точка зору

ОП – оповідна перспектива

НПМ – невласне-пряме мовлення

## ВСТУП

Дисертаційне дослідження присвячене лінгвальному вираженню оповідної перспективи (точки зору) з оперттям на структурно-семантичний та функційний науковий підхід до текстів літературної автобіографії сучасної британської художньої літератури, зокрема її нежанру: *misery lit* (*mis lit*, *misery porn*, *mis mems*, *misery memoirs*), тлумачення і термін якого вперше зустрічаємо в публікаціях британського журналу “The Bookseller” [299].

Точка зору (англ. *point of view*) – усталене словосполучення, “введене у науковий вжиток Г. Джеймсом, систематизоване П. Лаббоком, описане в теорії ‘оповідних ситуацій’ (Erzählsituationen) Ф. К. Штанцеля, запозичене у Цв. Тодорова, знайшло своє найповніше втілення у теорії Жерара Жанетта” [185, с. 335]. Це словосполучення є нормативним для системи української літературної мови, а його статус підтверджено мовною практикою українського соціуму, мова якого має незалежний від інших лінгвістичних систем арсенал лексичних, словотвірних, синтаксичних, стилістичних засобів. Очевидно, не варто однозначно зараховувати *точку зору* до росіянізмів. Але новітня тенденція до уникнення точки зору і заміни його питомо українським погляд є доволі поширеною. А найновіші словники подають відповідник *точка зору*, але лише як другорядний після погляду [93, с. 541–542].

Під *misery lit*, із посиланням на англомовні лексикографічні джерела, в українськомовному тлумаченні розуміємо “автобіографічні твори, в яких автор/ка описує труднощі та випробування, пережиті в період дитячих і юнацьких років” [219; 283; 286; 299]. Це оформлені в літературні автобіографічні реколекції спогади, сконцентровані на зізнаннях письменників, які детально описують жахливі фізичні і психологічні травми, злидні, жорстокість, насильство в сім’ї, сексуальні домагання, алкогольну та наркотичну залежність, пережиті ними в дитинстві [303]. Ця література, основоположниками якої є американські письменники Д. Пельцер і Ф. Маккорт, привертає до себе увагу британських письменників Дж. Баліот “The little prisoner” (2010), Р. Маккан “Just a boy” (2005),

К. Спрай “Child C” (2008), Т. Магуайр “When Daddy comes home” (2007) своїм переосмисленням і новим трактуванням філософських, соціальних, культурних й естетичних засад сучасної цивілізації через історичний досвід. Тексти творів *misery lit* – це словесно оформлені спогади автора з його нещасливого дитинства, котрі допомагають пережити травматичний досвід минулого – саме тому цей тип літератури називають “healing literature” – та, що лікує і загоює.

**Актуальність** дисертаційного дослідження полягає в розкритті структурних і функційних механізмів лінгвальних засобів оповідної перспективи (*точки зору*) художнього твору з позицій функційної парадигми сучасних мовознавчих досліджень. Вона зумовлена потребою напрацювання комплексної методики інтерпретативного аналізу масиву новітніх художніх текстів і динамічністю та суперечливістю постмодерністської парадигми, у межах якої написані твори нежанру британської художньої літератури *misery lit*, а також значущістю *точки зору*, як втілення постмодерного романного композиційного поліфонізму суб’єктів текстової комунікації.

**Зв’язок роботи з науковими програмами.** Дисертаційне дослідження, тема якого була затверджена вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 35/5 від 30 травня 2017 р.), виконувалося відповідно до плану наукових досліджень кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Львівського національного університету імені Івана Франка “Лінгвокогнітивні та дискурсивні аспекти функціонування германських, романських та класичних мов” (номер держреєстрації 0117U001394).

**Мета роботи** – дослідити механізми реалізації оповідної перспективи на засадах лінгвоаративного ранжування її мовної актуалізації в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку ХХІ ст.

Для реалізації цієї мети потрібно вирішити такі **завдання**:

- узагальнити теоретико-критичні напрацювання філологічного вивчення проблеми точки зору у світлі новітніх наукових парадигм;
- напрацювати методологічний апарат і метамовний інструментарій опису оповідної перспективи (точки зору) з позицій дискурсної наратології;

– проаналізувати смислові й композиційні складники актуалізації оповідної перспективи (точки зору) в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст.;

– дослідити способи компресії і декомпресії інформації через зовнішньотекстову і внутрішньотекстову точки зору в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст.;

– з'ясувати інтерпретативний процес актуалізації оповідної перспективи (точки зору) в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст. та проаналізувати ключові фрагменти й експресивно значущі текстові складники для реалізації оповідної перспективи (точки зору).

*Об'єкт дослідження* – оповідна перспектива (точка зору) в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст.

*Предмет дослідження* – структурні, семантичні, функційні аспекти лінгвального вираження оповідної перспективи в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст.

**Методи дослідження.** Аналіз мовного матеріалу ґрунтується на засадах комплексного філологічного підходу з використанням дискурсно-наратологічної методики аналізу досліджуваного феномену, напрацьованої різними науковими школами (О. А. Бабелюк, М. М. Бахтін, І. А. Бехта, В. Бут, В. В. Виноградов, Ж. Женетт, Б. А. Успенський, О. В. Падучева, М. А. Петровський, М. Тулан, Р. Фаулер, М. Флудернік, В. Б. Шкловський, М. Шорт, Ф. Штанцель, М. Jahn). Зокрема застосовано: *інтерпретаційно-текстовий метод* (для відстеження тенденцій розгортання точки зору та виявлення ознак процесу її реконструкції з використанням техніки стилістичного аналізу тропів і фігур), *метод концептуального аналізу* (для моделювання зовнішньо- та внутрішньотекстового візерунку точки зору й експлікації динаміки її розгортання), *метод дескриптивного аналізу* (для опису рис текстового втілення точки зору). Шляхом інтерпретаційно-текстового аналізу із залученням процедур *контекстуального опису* в текстах нежанру *misery lit* початку XXI ст. було виділено контексти, релевантні для побудови точки зору на макро- та мікрорівнях її текстового

втілення. *Концептуальний* аналіз використано в праці у сукупності методик, які охоплюють методикау *теорії розгортання схем* у дискурсі. За допомогою методики теорії схем було проаналізовано розгортання точки зору в тексті нежанру *misery lit* початку XXI ст. та виокремлено чотири типи точки зору – ідеологічна (оцінна), просторово-часова, фразеологічна, психологічна (за Б. А. Успенським). Елементи *кількісних підрахунків* слугували засобом встановлення пріоритетних типів точки зору у цьому виді текстів.

**Матеріал дослідження** становить 2897 контекстуалізованих фрагментів із фіксованими складниками оповідної перспективи (точки зору), дібрані шляхом суцільного виписування з текстів англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст. на 3348 сторінках.

**Джерельна база дисертаційного дослідження** охоплює художні прозові тексти представників нежанру *misery lit* сучасної британської літератури 1997–2010 рр.: П. Грейнджер “Alone” (2007), Дж. Елліот “The little prisoner” (2010), Р. МакКанн “Just a boy” (2005), М. Менінг “Nobody will believe you”, Дейв Пельцер “The lost boy” (1997), Дейв Пельцер “A man named Dave” (1999), Дж. Летчен Сміт “Daddy’s little girl” (2007), Ф. МакКорт “Angelas’s Ashes. A memoir of a childhood” (1999), К. Спрай “Child C” (2008), С. Ховарт “I just wanted to be loved” (2008). Загальний обсяг опрацьованого матеріалу становить 3348 стр.

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній *уперше*:

- узагальнено теоретико-критичні напрацювання філологічного вивчення проблеми точки зору у світлі новітніх наукових парадигм;
- напрацьовано методологічний апарат і метамовний інструментарій опису оповідної перспективи (точки зору) з позицій дискурсної наратології;
- проштудійовано смислові й композиційні складники актуалізації оповідної перспективи (точки зору) в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст.;
- досліджено способи компресії і декомпресії інформації через зовнішньотекстову і внутрішньотекстову точки зору в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст.;



- з'ясовано інтерпретативний процес актуалізації оповідної перспективи (точки зору) в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст. та проаналізовано ключові фрагменти й експресивно значущі текстові складники для реалізації оповідної перспективи (точки зору);
- виокремлено способи компресії та декомпресії інформації, профілізованої різними точками зору у тексті, здійснено інтерпретацію цілісного фрагмента тексту нежанру *misery lit* для репрезентації її варіативних складників.

**Теоретичне значення** роботи полягає в тому, що її результати і висновки є внеском у розвиток дискурсно-нараторологічного напрямку мовознавчих досліджень, зокрема лінгвофілософії, нараторології, стилістики, герменевтики, поетики та дискурсної лінгвістики. Отримані результати сприяють напрацюванню механізму герменевтичного опрацювання тексту читачем і рівночасно висвітлюють характеристику оповідної перспективи (точки зору) в художньому постмодерністському творі, що відкриває перспективи для інтерпретації споріднених явищ в інших типах дискурсу.

**Практичне значення** роботи визначається можливістю використання її результатів, теоретичних положень та ілюстративного матеріалу в курсах зі стилістики та інтерпретації сучасної англійської мови; при складанні спецкурсів з дискурсології, лінгвопоетики, нараторології та інтерпретації художнього тексту. Результати дослідження можуть виявитися корисними для фахової підготовки студентів гуманітарних спеціальностей, у написанні дипломних і магістерських робіт, а також на практичних заняттях з аналітичного читання на факультетах іноземних мов.

**Особистий внесок** дисертантки: 1) застосовано дискурсно-нараторологічний підхід до аналізу оповідної перспективи (точки зору) в текстах сучасної британської художньої літератури; 2) встановлено структурні, смислові і композиційні критерії виокремлення точки зору в тексті постмодерністського твору; 3) з'ясовано вплив стратегій деконструкції на текст та суб'єкт постмодерністського роману; 4) висвітлено арсенал засобів екстеріоризації та інтеріоризації точки зору в тексті постмодерністського твору початку XXI ст.

**Апробація роботи.** Основні положення й результати дослідження висвітлено на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: VII Міжнародна науково-практична конференція “Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість” (Острог, 18–19 квітня 2013 р.); Міжнародна науково-практична конференція “Актуальні проблеми герmano-романської філології та освітній соціокультурний процес” (Тернопіль, 4–5 жовтня 2013 р.); всеукраїнська науково-практична конференція “Тенденції розвитку та функціонування слов’янських та германських мов” (Миколаїв, 17–18 травня 2013 р.); всеукраїнська науково-практична конференція “Інноваційні технології у контексті іншомовної підготовки фахівця” (Полтава, 2 квітня 2014 р.); VIII Міжнародна наукова конференція “Актуальні проблеми германської філології та прикладної лінгвістики” (Чернівці, 24–25 квітня 2015 р.); Міжнародна науково-практична конференція “Мова та література у полікультурному просторі” (Львів, 10–11 лютого 2017 р.); 2018 TESOL-Ukraine National Convention “ELT in Ukraine: New ways to success” (Lviv, March 9–10 2018); а також на наукових семінарах кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Львівського національного університету імені Івана Франка (2016–2019), засіданнях міжкафедральних наукових семінарів “Текст. Культура. Соціум” кафедри англійської філології у Львівському національному університеті імені Івана Франка (2013–2019).

**Публікації.** Результати дисертаційного дослідження відображено в 13 одноосібних публікаціях, з яких 6 статей надруковано в наукових фахових виданнях України, 1 стаття – в іноземному науковому журналі, 7 – у тезах доповідей, виголошених на наукових конференціях.

**Обсяг і структура роботи.** Структуру роботи зумовлено науковою логікою дослідження, його метою і поставленими завданнями. Дисертація загальним обсягом 264 сторінки (з них 211 сторінок основного тексту) складається з переліку умовних скорочень, вступу, чотирьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (346 позицій), списку джерел ілюстративного матеріалу (10 позицій загальним обсягом 3348 сторінок текстового корпусу) та 2 додатків.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### ОПОВІДНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ

#### У СУЧАСНІЙ БРИТАНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

#### 1.1. Проблематика точки зору у спектрі філологічних дисциплін в діяхронії.

Для правильного тлумачення і вичерпного розуміння мови художньої літератури художній твір варто розглядати як систему, кожен елемент якої має естетико-художнє спрямування, а його вивчення сприяє повнішому й точнішому розумінню твору автора загалом [177, с. 374]. Важливим у цьому плані є аналіз манери викладу, а за словами англомовних дослідників, вибору стратегії *point of view* [331, с. 119].

Впродовж останніх десятиліть спостерігаємо тенденцію підвищеного інтересу до вивчення та інтерпретації феномену точки зору. У лінгвістиці з'являються теорії, які мають пояснити поняття та функції точки зору в художньому тексті. Авторами цих теорій є і українські, і зарубіжні науковці (М. Баль, М. М. Бахтін, В. Бут, Ж. Женетт, Л. Н. Лихачова, Ю. М. Лотман, М. А. Петровський, Д. Принс, Ш. Ріммон-Кенан, Б. А. Успенський, Р. Фаулер, Н. Фрідман, В. Б. Шкловський, М. Шорт, Ф. Штанцель та ін.). Відмінність між запропонованими теоріями полягає не тільки в термінології чи різних принципах типології, а й у закладених в їхній основі визначеннях поняття. Розбіжності виникають і щодо повноти опису цього явища [131, с. 126].

Довгий час точку зору не розглядали як самостійну проблему, оскільки ключова проблема поетики безпосередньо пов'язана з точкою зору як способом організації оповіді (вчення про діалогічність М. М. Бахтіна [12], вчення про образ автора В. В. Виноградова [35], прийом відсторонення В. Б. Шкловського [181, с. 58–72] та ін.). Як центральна категорія наратології поняття “точка зору” (англ. *point of view*; ісп. *punto de vista*; польсь. *punkt widzenia*; франц. *point de vue*) було

введене американським письменником Г. Джеймсом в есе “Мистецтво роману” (1884), згодом систематизоване П. Лаббоком і зазвичай означає ставлення наратора до історії, яку він розповідає [284].

Як відповідники поняття “точка зору” германісти використовують терміни *Stadtunkt* та *Blickpunkt*, але, як правило, переважає вживання термінів *Perspektive* (перспектива) і *Erzählperspektive* (оповідна перспектива). У 1972 р. французький вчений Ж. Женетт [60] увів термін “фокалізація” (*focalization*), який набув популярності в міжнародній наратології у 1980-х роках.

Основоположником вчення про оповідну перспективу в німецькому літературознавстві вважаємо Ф. Штанцеля. У 1955 р. побачила світ його праця “Типи ситуацій в романі”, а 1979-го опубліковано його “Теорію нарацій”, де йдеться про двояке використання точки зору в нарації: або розповідати, або сприймати як персонаж те, що відбувається в художньому світі [327, с. 9]. Штанцелева типологія стала теоретичним підґрунтям для низки наукових досліджень, присвячених аналізу оповідних текстів, і автори нових праць зазвичай посилаються на нього. Ф. Штанцель активно підтримує класичну концепцію наративності, тож вважає проблему медіації надважливою. Точку зору Ф. Штанцель вивчає у двох площинах – у загальному значенні, тобто ставленні до певного предмета чи об’єкта, та її наратологічному сенсі, як “позиції, з якої ведеться розповідь”. Це дає підстави стверджувати, що двома важливими індикаторами для аналізу наративу є точка зору і наратор. Штанцелева наративна типологія ґрунтується на понятті наративної ситуації, яка має три обов’язкові елементи: особу, перспективу і спосіб. Перспектива, як вважає Ф. Штанцель, направляє “увагу читача на шлях сприйняття вигаданої реальності” [327, с. 49]. По суті, йдеться про справу з опозицією зовнішньої і внутрішньої фокалізації. Тож ми маємо техніку нарації, що представлена рефлексією вигаданих подій крізь свідомість персонажа без коментарів наратора. Ф. Штанцель пропонує називати такого персонажа рефлектором, щоб відрізнити цю наративну інстанцію від власне наратора [113, с. 26].

Ж. Женетт стає першокритиком теорії Штанцеля. За його словами, у типології Штанцеля не проведено чіткого розмежування між “модусом” та “голосом” [253, с. 188], під “модусом” розуміємо “спосіб регулювання наративної інформації”, тобто між запитаннями “хто бачить?” і “хто говорить?” немає чіткої розбіжності. Свої дослідження Ж. Женетт зосереджує на “модусі”, що визначає того персонажа, точка зору якого є провідною та визначальною для спрямування оповідної перспективи [60].

Найвагомішою працею з проблем точки зору є “Поетика композиції” Б. А. Успенського, котрий розглянув точку зору в суто лінгвістичному сенсі і запропонував семіотичну модель для її дослідження [170]. Щодо вивчення проблематики точки зору на теренах української лінгвістики та літературознавства, то варто згадати львівську наративну школу та наративні студії “Текст. Культура. Соціум”, які організував проф. І. А. Бехта [16; 19]. У своєму науковому колі вчений досліджує оповідні наративні структури текстів художньої літератури з позиції їхньої поетики, діалектики, філософії, у вимірах когніції і дискурсу.

**1.1.1. Точка зору як наративна перспектива у колі лінгвістичних студій.** Дослідження point of view, що дослівно українською мовою означає “точка зору”, “погляд” або яку, услід за І. А. Бехтою, трактуємо як “наративну стратегію авторського викладу”, доводить, що цей літературний феномен (центральный у лінгвістиці ХХ ст.) стає релевантним об’єктом системного лінгвістичного дослідження [197, с. 92].

На початок ХХІ ст. можемо вже виокремити кілька наукових підходів до аналізу **точки зору** в конкретних філологічних рамках, а саме:

*стилістики художнього мовлення* (S. Chatman, R. Fowler, M. F. Hopkins, M. Leech, L. Perkins M. Short, M. Toolan);

*наративної поетики* (І. А. Бехта, M. Bal, K. C. Douglas, S. Erlich, G. Genette, R. Kellog, G. Prince, R. Scholes, M. Sternberg, M. Triki).

*лінгвопоетики* (М. М. Бахтін, А. Ю. Большакова, Н. В. Драгомерецька, Л. І. Тимофєєв, Б. А. Успенський, W. Booth, L. Dolezel, W. Friedman, F. Stanzel);

*лінгвістичного аналізу художнього тексту* (М. П. Брандес, В. В. Виноградов, Н. П. Віт, О. М. Гончарова, Л. Н. Лихачова, Ю. М. Лотман, О. В. Падучева, О. А. Попова, З. Я. Тураєва, M. Fludernik, W. Friedman).

Визначення точки зору відповідає на запитання, звідки ми відчуваємо або сприймаємо те, що нам показують і розповідають. В англійських словниках поширеними визначеннями поняття “точка зору” є такі: 1) the narrator’s position in relation to a story being told; 2) a particular way of thinking about judging a situation; 3) someone’s own personal opinion or attitude about something [283, с. 1262]. Дж. Принс вважає, що точка зору – це концептуальна і перцептивна позиція, з якої подаються наративні ситуації і події [306, с. 73]. З огляду на те, що термінологічний апарат для позначення точки зору є досить обширним, наведемо тільки найважливіші її визначення. Отже, точка зору – це художній прийом [91, с. 3; 92, с. 46–54], текстотвірна категорія [166, с. 3–8], наративна перспектива [206], фільтр [214, с. 183–196], глибинна композиційна структура твору [170, с. 22], сфокусованість нарації [206, с. 607].

Теорії, що одна за одною з’являються в наратології, мають на меті висвітлити й обґрунтувати функціональну дієвість точки зору в літературному тексті. Науковці формують та описують проблематику термінології поняття точки зору, визначають базові стратегії викладу, серед яких виділяють зовнішню, внутрішню, від першої особи, від третьої особи, обмежену, необмежену, особову, безособову, а також активно розробляють теоретичний інструментарій для вибору та маніпуляції автором тієї чи іншої оповідної перспективи.

Варто зауважити, що вибір письменника на користь тієї чи іншої стратегії викладу, проєктованого на читача з авторського чи персонажного погляду, не завжди обмежується його вузьким використанням у художньо-наративній манері викладу, адже властивий більшості жанрів. Проте вибір нараторської (зовнішньої) чи персонажної (внутрішньої) манери викладу зводимо саме до наративної форми, наративу художньої літератури [19, с. 207].

Серед досліджень, присвячених вивченню й аналізу точки зору в художньому тексті, слід відзначити праці західних дослідників: М. Баль [197], В. Бут [203], Ж. Женетт [60; 253], Ш. Ріммон-Кенан [314], Р. Фаулер [245], Н. Фрідман [250], П. Сімпсон [321], Ф. Штанцель [327], С. Лансер [276] та ін.

В англо-американській критиці більшість дослідників точки зору наполягають на чіткому розмежуванні мімезису (*showing*) і дієгезису (*telling*) [253, с. 166], тобто проводять проміжну лінію між зображенням і розповіддю. Так, на цьому розмежуванні ґрунтується теорія про категоризацію точки зору Н. Фрідмана [250, с. 1176]. У *відображенні точки зору в художньому тексті* Н. Фрідман розташовує вісім категорій, залежно від її посередництва: від авторської всеобізнаності (максимальне втручання наратора) до форми ракурсу або драматичної форми нарації (часткова або повна відсутність наратора). Категорії Н. Фрідмана є відображенням історичного процесу утворення оповідної техніки, пов'язаної з розвитком від суб'єктивності наратора до наратора-персонажа, до зовнішньої точки зору з описом місць, локацій та об'єктивованих існуючих осіб (драматичний наратор і його зовнішній опис персонажів, ракурс) [250, с. 1176]. Очевидно, що модель Н. Фрідмана стосується не так точки зору, як наративних типів, що представляють загальні категорії окремих канонічних прикладів великої епічної форми. Романи є часто складним поєднанням цих оповідних категорій, але автор не веде мови про таку можливість і всі вісім категорій подає як окремі об'єкти. Слушне критичне зауваження щодо системи Фрідмана робить Ж. Женетт, стверджуючи, що такий аналіз може спричинити плутанину між поняттями "точка зору" та "стан" (фр. "голос") [253, с. 188], оскільки персонаж, який є центром свідомості і через якого сприймаються події, не є суб'єктом мовлення, адже суб'єктом є наратор. Саме наратор наділений можливістю розкрити сприйняття персонажа читачеві.

Зі схожою критикою зіштовхнувся Вейн Бут, який поділив нараторів на надійних (якщо вони діють за нормами твору) і ненадійних (якщо вони такими не є) (*reliable & unreliable narrators*) [203, с. 159]. Учений наголошує, що найістотніші відмінності у визначенні точки зору не повинні бути пов'язаними з нарацією від

першої чи другої особи. Якщо порівнювати з тим, чи наратор є драматизованим і чи його уявлення поділяє сам письменник, вони не є надто істотними. В. Бут наполягає на розрізненні драматизованих і недраматизованих нараторів. Драматизований наратор веде виклад від “я” або “ми”, і це друге “я” автора, тоді як недраматизований наратор – це експліцитний вияв наратора у творі, навіть якщо він не наділений особистими ознаками [203, с. 151].

Обидві розглянуті моделі (і Н. Фрідмана, і В. Бута) побудовані на комунікативній моделі наративу, де, як зауважує В. Бут, під час читання виникає діалог між автором, наратором, іншими персонажами і читачем [203, с. 155]. Проте жодна із цих моделей не дає пояснення, як ці оповідні типи пов’язані і як їх можна поєднати в наративному тексті. Вони забезпечують радше загальні, ніж особливі критерії. Зокрема, ні Н. Фрідман, ні В. Бут не зазначають у своїх моделях, що існує відмінність між голосом і точкою зору. Як справедливо зауважує І. А. Бехта, категорії В. Бута і Н. Фрідмана – загальні. У них відсутній об’єднувальний чинник і системність [19, с. 217]. Щодо інших науковців, то відзначимо перегукування між собою думок М. Шорта та М. Джана. Адже обоє дослідників ведуть мову про те, що проблема моделі точки зору в художньому творі – її горизонтальна лінійність і незворотна природа стосунків між письменником і читачем [320, с. 174; 268].

У дискурсній стилістиці Р. Фаулер [246], спираючись на Б. А. Успенського, розвиває загальну чотирикомпонентну типологію для психологічної точки зору, представляючи короткий аналіз просторово-часової й ідеологічної точок зору. Водночас Сьюзен Лансер, яка у своїх наукових працях докладно аналізує наратологічні підходи до поняття “точка зору”, висловлює чимало зауважень щодо традиційного підходу у вивченні точки зору. Нагадаємо, що такий традиційний підхід прирівнює точку зору до перспективи кута бачення, з якого подається історія, і в такий спосіб прив’язує точку зору до наратора чи оповідного голосу [130, с. 296]. Дослідниця наполягає на ширшому, глобальнішому сприйнятті і трактуванні точки зору. Пропонує сприймати її як зміст, адже точка зору демонструє відношення між автором, наратором, наратором і



персонажами. Як естетичний метод, наполягає С. Лансер, точка зору відображає систему літературних та художніх умовностей, завдяки яким реальність відображається в художньому тексті [276, с. 101].

У вітчизняній лінгвістиці є мало праць, пов'язаних з авторською стратегією викладу як феноменом художнього дискурсу, що вагомо впливає на організацію літературного твору [134, с. 97]. Теорії, що з'явилися в нарративній поетиці, намагаються розкрити функційну дієвість точки зору в художньому тексті. Вони описують та каталогізують зібрану термінологію для подальшого застосування під час аналізу літератури доби постмодерну. В Україні предмет вивчення точки зору та перспективи оповіді перебуває на етапі формування, над ним працюють І. А. Бехта, Л. М. Штохман, І. В. Папуша, Л. В. Мацевко-Бекерська та ін. [130, с. 295].

Наше дослідження базується на основних положеннях праці Б. А. Успенського “Поетика композиції”, яка є результатом вичерпної дослідницької роботи і вважається першою вдалою спробою вивчення та аналізу точки зору суто в лінгвістичному сенсі. Вчений пропонує семіотичну модель для дослідження стратегії нарративного викладу, тобто точки зору [170; 340]. У запропонованій теорії підходів до розуміння “точки зору” він виділив чотири рівні її розгляду, умовно позначивши їх як “рівень оцінки”, “рівень фразеології”, “рівень просторово-часової характеристики” та “рівень психології” [171, с. 15].

За словами Б. А. Успенського, вияви точки зору на фразеологічному рівні є очевидними тоді, коли для достовірної передачі інформації або опису різних персонажів автор вдається до різних способів висловлення та манери викладу. Практика використання тої чи іншої форми прямого, непрямого або невласне-прямого мовлення виявилася найпоширенішою. Також Б. А. Успенський стверджує, що фразеологія не є інструментом для вибудовування точки зору, а тільки способом її вираження. Вона обумовлює вибір дискурсу автором, а голос персонажа або оповідача його передає. Не відкидаємо можливості залучення автором власної точки зору або точки зору стороннього спостерігача, який не є персонажем твору. Саме план фразеології слугує сигналом про зміну авторської

позиції. Трансформація точки зору на фразеологічному рівні відбувається не тільки шляхом зміни авторського мовлення чи вибору певного виду нарації (оповідь від першої або третьої особи однини), а й за допомогою вживання в тексті власних імен, номінацій та різноманітних найменувань [132, с. 175].

Наративна точка зору завжди є більшою або меншою мірою фіксована в часі і просторі, визначена просторовими і часовими координатами місця, з якого ведеться оповідь. У контексті розгляду функцій просторово-часової точки зору Б. А. Успенський наголошує, що наратор може звертатися до персонажа одноразово, повторно або періодично впродовж усього тексту. Зайнявши просторову позицію персонажа, наратор може повністю або частково розділяти його ідеологічну та психологічну точку зору, а може паралельно супроводжувати персонажа, уникаючи злиття з ним [340, с. 58]. У такій ситуації нарація не є суб'єктивно обмеженою, як наслідок, отримуємо збіг та цілковиту погодженість точки зору на просторовому рівні і її розбіжності на рівні психології та ідеології. Ключове завдання для ідеологічного плану точки зору Б. А. Успенський вбачає у визначенні того, чию точку зору приймає автор-письменник, коли оцінює та сприймає світ, описаний ним у художньому тексті [134, с. 99].

Центральним питанням дослідження психологічної точки зору є знання оповідача і джерело походження цього знання. Важливо з'ясувати, чи автор ставить себе на місце людини, яка знає найбільше про описувані події, чи все ж таки накладає на свою всеобізнаність певні обмеження [134, с. 99].

До слова, серед ланок лінгвістики наративних форм можна назвати внутрішньотекстову комунікацію і позатекстову. Внутрішньотекстова комунікація – це комунікація між наратором і персонажами як носіями неавторського голосу, “чужої” точки зору. Без цього діалогу, який веде до “молекулярних та... внутрішньоатомних глибин” [11, с. 113] і який творить суб'єктивну палітру нарації, зовнішньотекстовий діалог між автором та читачем є неможливим [122, с. 89]. Отже, точку зору можна розглядати в різнорівневому скопусі: як позатекстову – між автором / письменником і читачем, та внутрішньотекстову – між наратором і персонажами [19, с. 264]. Звідси матимемо

квадрохомію: точка зору персонажа: наратора (внутрішньотекстова точка зору) – точка зору автора / письменника: читача (позатекстова точка зору). Першу розглядаємо як художній прийом, аналогічний поняттю ракурсу в живописі й кінематографі, іншу – як основну текстотвірну категорію, що визначає структуру всього тексту і в плані змісту, і в плані вираження [166, с. 4]. За такого підходу до проблеми зберігається облігаторність зв'язків: “точка зору – текст” – “творець – створене” [98, с. 307]. Отже, у фокусі літературознавчого підходу до проблеми точки зору варіативність у позначенні одного явища пояснюється його багатомірністю, через що воно розглядається з різних боків залежно від рівня здійснюваного аналізу. Недарма при використанні поняття “точка зору” уточнюється його імплікативна основа.

**1.1.2. Точка зору як наративна перспектива в наративній поетиці.** Оповідна перспектива (або точка зору) стає центральним літературним феноменом у лінгвопоетиці ХХ ст. та ключовим об'єктом системного лінгвістичного дослідження. На початку ХХІ ст. виділили кілька основних наукових підходів у рамках стилістики художнього мовлення, лінгвістичного аналізу художнього тексту, лінгвопоетики та наративної поетики. Функціонування та значення оповідної перспективи в межах наративної поетики вивчають провідні зарубіжні та вітчизняні науковці, серед яких M. Bal, K.C. Douglas, S. Erellich, G. Genette, R. Kellog, G. Prince, R. Scholes, M. Sternberg, M. Triki; I. A. Бехта, Н. Є. Буцикіна, І. В. Папуша, Л. М. Штохман та ін. Теорії, що з'явилися у наративній поетиці, мають на меті розкрити функційну дієвість точки зору в художньому тексті та її вплив на структурну організацію літературного твору. Вони систематизують та доповнюють вже наявну термінологію для подальшого ефективного й вичерпного аналізу постмодерністської літератури.

Увагу в західній школі наративної поетики заслуговує праця Жерара Женетта “Розповідний дискурс” (1972). Щоб уникнути візуальних конотацій між термінами “точка зору”, “поле зору”, “оповідна перспектива” і “погляд”, науковець вводить термін “фокалізація”. Дослівно поняття “фокалізація” є

результатом посилання Ж. Женетта на термін “фокус нарації”, який запропонували К. Брукс та Р. Воррен в антології “Розуміння поезії” (“Understanding poetry”, 1943). Поняття фокалізації Женетт трактує як “обмеження поля, тобто вибір наративної інформації стосовно всебачення” [60, с. 205].

Ж. Женетт вважає, що більшість визначень поняття “точка зору” не дають точної відповіді на запитання щодо того, який саме персонаж є носієм точки зору у творі, тобто чия точка зору є перспективною (фокалізацією оповіді), та хто є оповідачем. Вчений вважав необхідним виділити категорії того, хто бачить, і того, хто розповідає [253, с. 183]. Оповідна перспектива відповідає на запитання “звідки ми сприймаємо те, що нам розповідають і показують?” Оповідач повний відповідальності за оповідь, яку веде, і за оповідну перспективу, яку обрав для фільтрації; його основне завдання – розповісти те, що бачить, переживає, думає інша людина [314, с. 72]. Водночас Ж. Женетт наголошує, що ототожнювати поняття розповіді і бачення як рівні, еквівалентні учасники тексту не варто. Очевидне псевдоототожнення між точкою зору та категорією голосу, тому що персонаж, через свідомість якого сприймаються події, не є одночасно об’єктом, що говорить, ним є наратор. Саме він відкриває для читачів усі думки та емоції персонажа [253, с. 188].

Суть праці Ж. Женетта полягає в чіткому відокремленні двох категорій: перспективи (хто бачить?) та акту самої нарації (хто говорить?) (who sees? / who speaks?) [254, с. 89]. Автор пропонує аналізувати точку зору на основі концепту фокалізації – врегулювання інформації, що передається, і фокалізатора, через якого ця наративна інформація фокусується [253, с. 189]. Аби дослідити вплив вибору фокалізатора на врегулювання інформації, наведено трирівневу типологію:

I – наратор > персонаж. Наратор знає або розповідає більше, ніж будь-хто з персонажів твору;

II – наратор = персонаж. Наратор розповідає читачеві тільки інформацію, відому котромусь із персонажів;

III – наратор < персонаж. Наратор розповідає менше, ніж знає сам персонаж.

Згодом Ж. Женетт перейменує цю типологію на концепцію фокалізації, де виділить нульову (I), внутрішню (II) та зовнішню (III) фокалізацію відповідно [254, с. 90].

Нульова фокалізація тотожна всевидячому баченню, де потік інформації необмежений, оповідач проінформований про всіх персонажів та події, що з ними відбуваються [254, с. 73]; внутрішня фокалізація має за вихідне чуттєвий світ оповідача, розвиток тексту скерований його свідомістю. Те, що відомо оповідачеві, збігається з тим, що знає і бачить персонаж. У такий спосіб відтворюється голос персонажа, який у творі займає домінуючу позицію. Зовнішня фокалізація передбачає оповідача, який не вводить себе в перспективу жодного персонажа; думки і почуття персонажа залишаються невідомими, бо він описаний “збоку”.

Внутрішню фокалізацію Ж. Женетт поділяє на фіксовану, змінну та множинну. За умов фіксованої фокалізації точка зору, через яку інформація та події передаються читачеві, є єдиною та перманентною, чого не можемо сказати про змінну та множинну, де різні епізоди твору представлені читачеві кількома різними фокалізаторами і де про ту саму подію читач дізнається і сприймає повторно кілька разів, але щоразу крізь призму іншої оповідної перспективи [253, с. 189].

Перефразувавши вищесказане, розуміємо, що Ж. Женетт виокремлює зовнішню фокалізацію, де домінує нараторська оповідна перспектива, і внутрішню, з домінантною персонажною оповідною перспективою. Втім оповідна перспектива залишається незмінною впродовж усього твору вкрай рідко, а знайти твір, де розповідь веде одна й та сама особа наратора, тобто оповідна перспектива є сталою та незмінною, досить складно [130, с. 296; 253, с. 191]. Для підтвердження наведемо слова Ж. Женетта: “Вибір фокалізації не є постійним впродовж усієї розповіді, і, до прикладу, змінна внутрішня фокалізація може бути застосована не до всього тексту, а радше до певного наративного сегменту, іноді навіть досить короткого” [60, с. 391–392]. Попри те, що Ж. Женетт був одним з небагатьох науковців, хто здійснив ґрунтовне дослідження оповідної перспективи

та чітко окреслив її систематизацію, важливу роль у поширенні його теорії фокалізації відіграла Міке Баль, піддавши її критичному аналізу та доопрацюванню.

В 1977 році Міке Баль запропонувала власну авторську теорію поняття оповідної перспективи (точки зору). Загалом дослідниця не звужує поняття фокалізації до процесу бачення та спостереження і не диференціює типи нараторів за першою, другою чи третьою особами. Дослідниця пропонує розглядати фокалізацію як перспективу в її найширшій інтерпретації [197, с. 150].

Від своїх попередників та сучасників М. Баль відрізняється тим, що розділяє оповідний текст на так звані аспекти – фабулу, історію і текст. Текст, за її словами, – це цілість, складена з мовних знаків; оповідний текст – це виклад, у якому герой або оповідач щось розповідає; історія – це опосередковано передана фабула, а фабула – це низка подій, об'єднаних логікою та хронологією [197, с. 5]. За теорією М. Баль, виділяють три рівні відносин, де кожна літературна інстанція здійснює перехід з одного плану в інший – персонаж, беручи дії за матеріал, творить з них історію (*histoire*); фокалізатор відбирає певні події й обирає кут бачення, з якого вони подаватимуться, а наратор вибудовує з них нарацію, тобто надає словесного обрамлення, переносячи ці події на сторінки художнього тексту [131, с. 127].

**1.1.3. Точка зору як наративна перспектива в дискурсній стилістиці.** Перш ніж перейти до розгляду питання точки зору як наративної перспективи в полі дискурсної стилістики, вважаємо за потрібне спроектувати нашу увагу на основи дискурсної стилістики, як новочасної інтегрованої мовознавчої дисципліни, котра, з урахуванням системно-функціонального підходу до студій художнього тексту, ґрунтується на мовному, когнітивному та семіотичному рівнях аналізу тексту, – таке визначення поняття дискурсної стилістики пропонує І. А. Бехта [25, с. 14–20]. Поява дискурсної стилістики як нової дисципліни стилістичних студій зумовлена запитом на вичерпний філологічний та стилістичний аналіз художнього тексту.

1980-ті роки фіксують розвиток стилістики як дискурсно орієнтованої; її становлення як самостійної філологічної гілки пов'язують з іменами таких західних вчених: R. Fowler, M.F. Hopkins, M. Leech, L. Perkins, P. Simpson, M. Toolan. Їхні наукові ідеї активно підтримали та розвинули інші вчені, а саме: І. Бехта, В. Дроздовський, А. Коваль, В. Кухаренко, Л. Новиков, М. Рудяков. Набув популярності погляд на стиль як на менш текст-іманентне явище, як на таке, що здебільшого існує в межах динамічної сфери соціально-дискурсних процесів. Учені в галузі дискурсної стилістики “вважають літературно-художні тексти випадками природно виникаючої комунікації і вбачають аналіз дискурсної організації як набір методів, що закладають основу аналізу більших одиниць чи відтинків тексту, що традиційно застосовувався літературознавчою та мовознавчою стилістикою” [210, с. 11]. Вони колективно підтримують твердження, що дискурсний аналіз дає змогу проникнути в семантичні структури цілих текстів і з'ясувати, як ці структури продукують текстуальні значення. Передусім детальному аналізу піддається не тільки діалог, який охоплює діалог між персонажами творів, але й діалогічне спілкування між автором, наратором, імпліцитним та реальним читачами. Саме дискурсна стилістика здійснює “гносеологічний прорив” у формалістських вченнях традиційної стилістики: вона не просто базується на різних засобах аналізу, але й охоплює іншу сферу аналізу – здійснює характеристику літературних текстів як таких, що органічно з'являються у своєму соціально-суспільному контексті, заперечуючи тим самим існування ізольованих речень зі слабо вираженим або взагалі відсутнім контекстом [257]. Дискурсна стилістика зосереджується на прихованих системах цінностей конкретного тексту та ідеологіях, що лежать в його основі.

Базову проблематику дискурсної стилістики можна звести до таких постулатів: напрацювання методики, що розкриває суть літературного тексту: від його глибинної композиційної структури до поверхневої композиційної структури (його семантики); синтез системи поглядів художнього універсуму на різних рівнях його об'єктивації – від мікрорівневої площини: висловлення, абзацу, параграфа, до макрорівневої площини: цілого текстового утворення, фокалізації

письменника, фокалізації наратора та персонажа, форми репрезентації нарації, способів репродукції персонажного мовомислення [25, с. 14–20]. Утім на відміну від стилістики формалізму, що цілком фокусується на передньопланових наративних структурах літературного тексту, зокрема синтаксичних та фонологічних структурах в коротких текстах, дискурсна стилістика частіше спрямована на імпліцитні (приховані) значення в системі тексту та ідеологію, що лежить в основі соціального дискурсу [58].

Ключовою у вченні про точку зору як наративну перспективу в рамках дискурсної стилістики вважаємо теорію Р. Фаулера про літературу як соціальний дискурс, якій він присвятив свою однойменну працю 1981 року. Мовознавець переконує, що література – це дискурс, що на ранньому ступені контролюється соціальними інститутами, в які вона вбудована: “Неокритики та формалісти ревно заперечували, що “література” має соціальні детермінанти та соціальні наслідки, та... весь дискурс – частина соціальної структури, він входить у стосунки, що впливають на неї та перебувають під її впливом водночас” [248, с. 21].

Р. Фаулер наполягає на визнанні літератури соціальним дискурсом. За його словами, текст – це соціальний конструкт, складова політичної, соціально-економічної і літературної традиції. Художні твори, як зазначає науковець, залежать значною мірою від контексту і “прагматичних аспектів побутового дискурсу”, тобто вони не є автономними і самодостатніми. До ізоляції художньої мови здатні формалістичні теорії, але “таке мовне вживання зустрічається в соціальних дискурсах, які не належать до художніх чи літературних” [248, с. 171]. І це, за Р. Фаулером, ще один додатковий доказ парадоксів, що виникають, якщо відмовлятися визнавати літературу соціальним дискурсом.

Оскільки прикладову базу нашої наукової розвідки становлять тексти нежанру (*misery lit*), яка порушує істинно глибокі соціальні проблеми сучасного суспільства, то дослідження оповідної перспективи як важливого інструменту автора для розкриття повного змісту і діапазону цих проблемних тем остаточно підтверджує обґрунтованість та актуальність цієї праці. Твори цього автобіографічного нежанру неможливо інтерпретувати без їхнього контексту –



викликів сучасного світу, гострої соціальної несправедливості, недоліків, а часто й пороків сімейного устрою, повної відсутності сімейних цінностей, нехтування етики та моралі. Ми акцентуємо на важливості дослідження точки зору як наративної перспективи в полі дискурсної стилістики і в такий спосіб намагаємося закріпити за художньою літературою статус соціального дискурсу.

Наголошуючи на значущості впливу оповідної перспективи на організацію тексту, пропонуємо розпочати з аналізу лінгвістичних засобів, які реалізують семантичні функції точки зору, беручи за основу аналізу результати напрацювань дискурсної стилістики. Р. Фаулер, наслідуючи типологію Б. А. Успенського про чотириплановість оповідної перспективи, яку взято за теоретичну основу нашої наукової розвідки, ігнорує наявність фразеологічного плану точки зору і поділяє її на три підвиди: просторово-часову, ідеологічну та психологічну [246, с. 150]. Мовознавець лаконічно веде мову про просторово-часову точку зору, небагатослівний про ідеологічну, зате більшу частину свого дослідження присвячує вивченню психологічної точки зору. Р. Фаулер розділяє просторово-часовий план оповідної перспективи на два окремі, проте взаємозалежні та взаємопов'язані підплани – просторовий і часовий. Просторовий план віднесено до оповідної перспективи, яка відповідає місцю та локації споглядання або спостереження, запевняючи нас, що деякі речі глядачі бачать зблизька, ніби через збільшуване оптичне скельце; інші – здалеку, на певній дистанції. Окремі об'єкти повністю привертають увагу спостерігача, ніби полонять її; тимчасом як інші доволі “розмиті”, а то й взагалі не потрапляють в його поле зору [137, с. 78–81].

Лінгвістичними засобами для реалізації просторової точки зору в тексті Р. Фаулер називає дейктичну систему, прийменники та прислівники місця. За допомогою продуманої оповідної перспективи на часовому рівні та ретельно спланованої організації мови тексту наратор ніби “веде” читача за собою, наділяючи його можливістю уявляти, а головне – бачити ландшафт, людей, предмети, будівлі, інтер'єр, екстер'єр, масштабні об'єкти та мікроскопічні деталі. Відбувається максимальне наближення читача до умов локації, зовнішнього і

внутрішнього середовища художнього тексту, закрадається відчуття, ніби читач змінив своє реальне місцезнаходження, здійснивши подорож у просторі і часі.

Характеризуючи часовий план оповідної перспективи, Р. Фаулер запевняє нас у можливості читача переміщатися в часі разом з персонажами твору, ігноруючи будь-які закони фізики та канони стереометрії. Реалізація часової точки зору, завдяки прийомам розтягнення в часі, уповільнення дії, перенесення в минуле, передбачення майбутнього, нашарування історій, переплетіння сюжетних ліній, що належать до абсолютно різних часових сфер, забезпечують читачеві враження втрати реального часу та перебування в епіцентрі описуваних наратором подій, які, з погляду здорового глузду, відбуваються занадто швидко або, навпаки, вкрай повільно [246, с. 197]. До лінгвістичних засобів реалізації часової точки зору в тексті Р. Фаулер зараховує прийменники і прислівники часу та дейксис (часові форми дієслова). Р. Фаулер дає чітке формулювання основного завдання ідеологічної точки зору і вважає, що “ідеологія повинна бути системою вірувань, цінностей і понять, посилаючись на які, людина або суспільство в цілому трактує й осягає розумом навколишній світ; і в тексті наративу, наскільки це є можливим, ідеологія еквівалентна набору цінностей або системі вірувань, переданих мовою тексту” [246, с. 130]. У процесі вибудовування ідеологічної точки зору в наративі у розпорядженні кожного автора є чимало різних засобів її експлікації. Тимчасом завдання читача, як прискіпливого аналітика, вбачаємо у з’ясуванні та ідентифікації особи, яка, з погляду композиційної структури твору, є тим двигуном, що просуває в ньому ідеологію. Р. Фаулер пропонує читачам два способи виявлення та розкодування ідеології, закладеної в художній твір його автором – прямим (через модальні структури, які вказують на судження і переконання наратора або персонажа) та непрямим (через інші граматичні частини мови, характерні для його світогляду) [246, с. 131].

У дослідженні психологічної точки зору Р. Фаулер повністю наслідує чотирирівневу типологію Б. А. Успенського [340, с. 81] і пропонує насамперед диференціювати внутрішню і зовнішню оповідні перспективи, які

перерозподіляються на ще два додаткові підвиди й утворюють чотири категорії психологічної точки зору, кожна з яких однойменно називаємо типом А, Б, В, Г.

Резюмуючи фаулерівську класифікацію психологічної оповідної перспективи, зазначимо, що поділ внутрішньої оповідної перспективи на два підтипи пояснюється вибором медіації, яка проходить через персонажну (тип А) або нараторську свідомість (тип Б). Зовнішня оповідна перспектива передбачає вибір опису подій з позиції ззовні стосовно персонажа, тобто з-за меж його свідомості (тип В) або через наратора (тип Г), який, на перший погляд, контролює розповідь (хід ведення оповіді) і має певні сталі погляди на інших персонажів, світ, події в ньому, водночас має доступ до приватних особистих думок та переживань персонажів [137, с. 79]. Вагомий особистий внесок Р. Фаулера в розвиток дискурсної стилістики та лінгвістики тексту не можна недооцінювати, однак і назвати його працю вичерпним та всеохопним описом усіх лінгвістичних потужностей вибору і вираження точки зору в художньому наративі не можемо.

Праця Р. Фаулера стала плацдармом для розширеного і глибшого аналізу наративної перспективи П. Сімпсона. Ми розглядаємо і класифікацію П. Сімпсона (1993), який диференціює всі емоційно-оцінні ознаки мови художнього твору за трьома категоріями модальності: деонтичною (deontic), буїлистичною (boulomaic) та епістемічною (epistemic), кожна з яких слугує засобом відображення авторських інтенцій [321, с. 51]. Простежуємо зв'язок деонтичної модальності з поняттям дозволу та почуттям обов'язку [321, с. 47], виражаючи те, що є необхідним, доцільним або дозволеним відповідно до соціальних, моральних та юридичних принципів. Будучи спрямованим на дію, цей тип модальності не прогнозує її реалізації, а є лишень спонуканням до її виконання. Крім того, деонтична модальність може відображати пораду чи рекомендацію, виконуючи, отже, функцію соціальної взаємодії [296, с. 12].

За спостереженнями Сімпсона, вищезгадані модальні системи нерівномірно розподілені між дев'ятьма виділеними ним категоріями психологічної точки зору, і в певних категоріях домінують та переважають окремі модальності. Виокремлення Сімпсоном саме дев'яти категорій ґрунтується на первинному

перерозподілі на нарацію від першої особи та нарацію від третьої особи – наратора, який не відзначається присутністю безпосередньо всередині твору. Таке трактування Сімпсона прирівнюємо до типізації нараторів за Ж. Женеттом (гомота гетеродієгетичний наратори), а також до фоулерівської класифікації точки зору (зовнішня та внутрішня точки зору).

Словом, сформульована Сімпсоном таблиця “дев’яти категорій психологічної точки зору” пояснює та аргументує можливість лінгвістичної реалізації тієї чи іншої оповідної перспективи, є переконливим результатом докладного і глибинного дослідження оповідної перспективи в плані психології.

## **1.2. Точка зору в літературно-художньому тексті доби постмодерну**

Загальнокультурний ментальний стан людства наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. породжує зміни мистецької та літературної парадигми. Проблема наративних способів осмислення світу набуває більшої актуальності – під впливом новітніх філософських течій світ розглядається як розсіяний текст, а художній твір виходить далеко за рамки літератури, поєднуючи в собі різні сфери людського знання. Вичерпне розуміння естетичної форми твору, а також мистецької його концепції неможливо здійснити без детального аналізу оповідної структури цього твору, і точки зору зокрема. Постмодерністський роман стає об’єктом зацікавлення з огляду на чинники, серед яких зміна оповідної перспективи у традиційних жанрах. Під впливом естетики постмодернізму кардинальних змін зазнає наративна картина твору, ускладнюється структура оповіді, яка, як правило, відтепер містить кілька різночасових оповідних пластів; на новий щабель підіймається статус читача; роман виходить за свої жанрові рамки, набирає обертів його поліфонічне звучання [112]. Відтак аналіз наративних стратегій, властивих творам письменників сучасної британської художньої літератури, дає можливість зрозуміти ознаки стилю їхнього письма та художнього мовлення, яке унаочнює духовні орієнтири сучасної людини.

У літературі попередньої доби всезнаючий автор володів повним правом на істину і тільки зрідка залишав читачеві простір для власної інтерпретації або тлумачення тієї чи іншої події у творі. У добу модерну, коли центральним предметом осмислення у філософії та художній літературі стає “я” людини, письменники зачіпають обов’язкові функції наративу й акцентують на можливості альтернативних способів опрацювання експериментального матеріалу [339]. Під впливом сучасних ідей зазнає змін й саме мистецтво оповіді. Фіксуємо появу нових наративних методик і засобів, розроблених на принципі гри з читачем, включенні його до співучасті у творенні змісту як парної комунікативної інстанції, наділяючи його правом кінцевого трактування та вибору тієї чи іншої точки зору на певні події.

**1.2.1. Поняття “точка зору” у зв’язку з проблемою позиції автора.** Комунікативна природа художнього твору передбачає реалізацію моделі “відправник – зображуваний світ і оповідь – одержувач”, де відправником повідомлення є дві категорії – автор і наратор [184, с. 35]. На сьогодні загальноприйнятої наративної типології щодо проблеми адресант ↔ адресат немає, а поняття автора як відправної інстанції стає об’єктом філологічних досліджень. Зокрема, подибуємо праці про поняття автора як наративної інстанції у творі (Р. Барт, М. Бахтін, П. Брукз, В. Бут, В. Виноградов, Р. Волш, Ж. Деррид, Ж. Женетт, Р. Інгарден, М. Йогансен, Ю. Крістева, А. Нюннінг, М. Фуко, С. Четмен, В. Шмід) в яких його або підтримують або заперечують. Серед українських лінгвістів виділяємо І. А. Бехту, І. В. Папушу.

Категорія автора (образ автора) – одне з найголовніших понять сучасного літературознавства. Теорія автора є однією з найскладніших, найсуперечливіших і водночас перспективних галузей літературно-теоретичної думки [30, с. 15]. “Сам образ автора є багатограним і складається з ряду взаємопов’язаних понять. Центральним є поняття “автор-письменник”, який вибудовує власну концепцію твору, виробляє певну наративну стратегію. Шляхом опосередкованого існування в художньому світі, через систему образів автора → нараторів, сюжетно-

композиційну побудову, свою енергію він скеровує до читача-реципієнта цього твору. Читач же вичленовує з тексту реконструйований *формат* авторської ідеї, а через нього виходить на автора-письменника” [19, с. 209].

Складність референційної структури категорії автор впливає з наявності в ній як мінімум двох значень: автор – реальна історична особа і автор – метаобраз, який поєднує типологічне й індивідуальне уявлення про творчу натуру, як суб’єкт художньої комунікації мовними засобами. Одне слово, “автор-письменник є первинною чи абсолютною текстотвірною категорією художнього тексту, який зумовлює конкретику його знакової структури і скеровує сприйняття його образної системи, де присутні і безпосередньо висловлені текстові антропоцентри, що генеруються із взаємодії мовних значень конкретних текстових одиниць з їх образно-асоціативними переосмисленнями” [19, с. 210].

Перейдімо безпосередньо до розгляду поняття автора у скопусі мовознавчих досліджень. Для М. М. Бахтіна “автор – це носій напружено активної єдності завершеного цілого, цілого-героя і цілого твору. Автор – це свідомість, у якій віднаходять своє усвідомлення і описані події, і герої зі своїм хвилюванням. Побачити і зрозуміти автора твору означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб’єкт” [11]. Він диференціює авторську свідомість на ту, що закарбована в тексті монологічному, і ту, що закладена в тексті поліфонічному. У монологічному тексті автор – це один пізнавальний суб’єкт; усе решта – об’єкти його пізнання, і все зображуване оцінюється з однієї авторської позиції, незмінної впродовж усього твору. У другому – персонаж існує як джерело поглядів на світ (його власна точка зору), автор не пояснює чужої свідомості, як наслідок виникає зіткнення ідей [16, с. 31]. Усі, без винятку, тексти нежанру *misery lit* фіксують авторську свідомість, обрамлену монологічними текстами, де автор одноосібний з оповідачем і головним персонажем, є єдиним суб’єктом пізнання, і все зображуване оцінюється крізь призму його оповідної перспективи, яка є сталою.

М. М. Бахтін заявляє про організовану за ієрархічним принципом тріаду феномену автора: біографічний автор – первинний автор – вторинний автор, де

біографічний автор – це реальна особа, яка перебуває, на думку вченого, за межами естетики; первинний автор виступає суб'єктом естетичної активності. Вторинний автор – образ автора, якого створив первинний. Також вчений виступає проти позитивістського підходу в дослідженні художнього твору: “Звичайним явищем навіть у серйозній і добросовісній історико-літературній праці є брати біографічний матеріал із творів і, навпаки, пояснювати біографією певний твір, причому цілком достатніми видаються суто фактичні виправдання, тобто просто збіг фактів життя героя і автора, <...> ігнорується найвагоміший момент – форма ставлення до події, форма її переживання в цілому життя і світу” [12, с. 13]. Ж. Женетт погоджується з аргументацією М. М. Бахтіна щодо ролі особи реального автора і критикує спроби істориків та біографів пояснити твір через його відносини з автором і реальністю [60, с. 246].

З такою позицією М. М. Бахтіна ми не цілком згодні, адже ведучи мову конкретно про нежанр *misery lit*, ми первинно наголошуємо на його автобіографічності. Тож під час аналізу текстів творів *misery lit* можемо коментувати події, поведінку, вчинки персонажів, опираючись на біографію автора, який і є головним персонажем. Так само, з огляду на факти біографії автора, намагаємося пояснити його вибір тієї чи іншої оповідної перспективи на всіх чотирьох рівнях твору. Більшість досліджень у сфері літературознавства, присвячених феномену автора, вслід за М. М. Бахтіним, розмежовують поняття реального (біографічного) автора-письменника і автора – компонента наративної стратегії, образ якого є результатом читацької інтерпретації індиціальних знаків, наявних у тексті. Заперечує трактування відправника повідомлення як реальної живої людини і Р. Барт. У своєму есе “Смерть автора” (1968) він нівелює автора як головну комунікативну інстанцію, усуває суб'єктивність зі сторінок твору: “той, хто говорить (у самому оповідному творі), – це не той, хто пише (в реальному житті), а той, хто пише – це не той, хто існує” [8, с. 221].

Цілковите схвалення отримує теорія Р. Барта про смерть автора у М. Фуко, який також вважає, що автор як такий помер, і прагне змінити традиційне уявлення про нього. М. Фуко називає автора не “хто”, а “що” – “Що таке автор?” і

в чотирьох характеристиках розкриває сутність авторської функції, одна з яких визначена так: “функція автора не є простим і чистим посиланням на реальну постать, оскільки вона може одночасно породжувати кілька “я”, кількох суб’єктів та позицій, які можуть зайняти різні групи людей” [173, с. 451]. Попри фактичне заперечення автора як особи, у тексті залишаються індиціальні знаки, що дають змогу розпізнавати інтенцію його творця. М. Баль, вступаючи в дискусію з М. Фуко, не заперечує наявності обмежень у свободі тлумачення тексту, проте зауважує, що варто визнати необхідність меж інтерпретації та “посунути” акцент дослідження від питання автора до питання інтерпретації. До слова, дослідниця не занижує важливості фігури автора як історичного суб’єкта, який створив текст, і авторства як явища, але “хоче звільнити з полону помилкової інтерпретації обох – і автора, і читача” [197, с. 17].

Наративна типологія комунікативних рівнів В. Шміда описує кілька типів автора та виділяє такі наративні інстанції: конкретний автор, абстрактний автор, фіктивний наратор (оповідач), фіктивний нарататор (читач), абстрактний читач, передбачуваний адресант твору, ідеальний реципієнт, конкретний читач.

В. Шмід є автором концепції, згідно з якою, абстрактний автор не є навмисно створеним образом, не є джерелом інформації, не існує у творі експліцитно, але конкретизується читачем за допомогою ознак, якими виступають “всі творчі акти, які породжують твір: вигадування подій зі ситуаціями, героями та діями, внесення логіки дії з явною філософією, включення наратора та його оповіді” [184, с. 54]. Окрім цього, він зазначає, що “абстрактний автор не є ідентичний з наратором, але становить принцип вигадування наратора і всього зображеного світу. У нього відсутні свій голос і текст. Його слово – це весь текст у всіх його планах, весь твір у своєму творенні” [184, с. 53]. В. Шмід наполягає, що конкретний автор, як і біографічний автор М. М. Бахтіна, це – “реальна, історична особа, творець” [184, с. 41], що не належить твору, натомість існує незалежно. В конкретному читачеві В. Шмід вбачає усю множину людей, які коли-небудь були чи є адресатами цього твору. Апелюючи до хронології вивчення поняття абстрактного автора, В. Шмід цитує В. Бута, котрий переконує в



неминучості суб'єктивності автора й обов'язковому звучанні його голосу у творі: “Коли реальний автор пише, він створює варіант самого себе, що мається на увазі “implied”. Той образ, що створюється у читача про цю присутність, є одним із найзначніших ефектів впливу автора. Як би автор не намагався бути безособовим, читач неминуче створить образ [автора], який пише у тій чи іншій манері, і, звісно, цей автор ніколи не буде нейтрально ставитися до якихось цінностей” [184, с. 46]. Мусимо визнати, що теорія про функціонування імпліцитного автора здебільшого збігається з розумінням автора як естетичної функції М. М. Бахтіним. Під імпліцитним автором В. Бут розуміє той образ, того носія моральних оцінок, якого читач самостійно вилучає з оповідуваної історії і який не зазнає ототожнення ані з оповідачем, ані з реальним автором, оскільки перший також належить до елементів, які створив імпліцитний автор.

Підхід В. Бута доповнив С. Четмен. Науковець запевняє, що імпліцитний автор, реконструйований читачем із наративу, “на відміну від наратора”, нічого не може нам сказати [213, с. 148]. Цей автор, як і що-автор, пропонований М. Фуко, не є живою особою, не володіє голосом і не має у своєму розпорядженні засобів для спілкування з одержувачем повідомлення, але є мовчазним організаційним принципом, який об'єднує всі наративні засоби і факультативно обирає наратора. Практика порівняння кількох різних творів, написаних одним автором, допомагає зрозуміти поняття імпліцитного автора; різні твори автора мають його різні версії. Імпліцитний автор вилучається як “ідеальна, літературна, створена версія реальної людини; він є сумою своїх виборів” [203, с. 74–75].

Концепція В. Бута диктує необхідність актуалізації автора читачем, який відтворює абстрактного автора з кожного окремого твору. В. Шмід додає, що окремий абстрактний автор відповідає не тільки кожному твору, а й кожному акту читання. Попри це, М. Баль не вбачала необхідності у присутності в комунікативній моделі твору понять абстрактного й імпліцитного автора.

Імпліцитний автор осягається інтуїтивно, він не наділений жодним матеріальним образом і не існує в часопросторі оповідуваної історії. Його функції полягають у виборі матеріалу та ситуації оповідування: “лише його вибір того, що

розповісти, вже викриє його читачеві” [203]. Імплицитний автор не залишає експліцитних коментарів, а встановлює цінності для читача різними прийомами непрямого коментування, серед них епіграфи, назви, символи, а також встановлює різні типи емоційної дистанції між наратором і читачем. Імплицитний автор, як літературна фігура, складається з вибраних ним моментів твору, серед яких вербальний стиль, оцінювальний тон і художня майстерність.

В. Бут позиціонує імплицитного автора як посередника між реальним автором і оповідачем, який набуває образу при сприйнятті. Він уточнює запропоноване М. М. Бахтіним розуміння автора як естетичної функції художнього твору. Хоча й М. М. Бахтін у дискусії з В. Виноградовим заперечував існування “образу автора”, але образ імплицитного автора В. Бута слідує за текстом, не випереджаючи його, отже не існує за полями художньої дійсності.

Сьогодні наратологічна школа В. Бута визнає домінування такого типу наратора, де, задля досягнення об’єктивності і безособовості оповіді, автор самоусувається. Цей наратор репрезентує “центр свідомості”, що перебуває в історії в ролі другорядного персонажа, крізь призму бачення якого автор пропускає оповідь, так званого рефлексора. Якщо в постмодерністському творі використана точка зору рефлексора, то вона представлена ненадійним наратором, тимчасом як автор відверто вводиться у твір як риторична фігура [204, с. 77–89]

У будь-якій наративній ситуації зв’язок автора з текстом забезпечує імплицитний автор або фігура оповідача. Зв’язок автора з текстом опосередковано відбувається через організацію оповідної точки зору. Ж. Женетт є розробником найвпливовішої теорії точки зору, а сам наратолог поділяє погляди на проблему розуміння автора Ролана Барта. Женеттівський термінологічний апарат у вивченні цього питання вважається сформульованим правильніше й лаконічніше, тому й набув статусу загальноприйнятих категорій, до прикладу, всім відоме поняття фокалізації. У критико-теоретичних працях “Фігури I”, “Фігури II”, “Фігури III” Ж. Женетт виражає власні структуралістські позиції щодо проблеми автора і пропонує свою оригінальну концепцію наратології, де розглядає моменти прояву

авторської активності через організацію оповідальної точки зору (фокалізації) [60].

Припускаємо, що суть ідеї оповідної перспективи (точки зору) в нарації полягає в тому, щоб події у прозовому творі представляти не від особи всезнаючого автора, а через ті факти, які могли б бути відомі персонажам. [254, с. 64]. Беремо до уваги те, що організація текстового дискурсу не обов'язково відповідає тому колу обізнаності, яким володіє її умовне джерело (наратор, оповідач або персонаж). Тому неоднозначний термін “точка зору” Ж. Женетт заміняє на точніший термін “фокалізація”: нарація прирівнюється до оптичного приладу, який налаштовується на точку зору окремого персонажа, і це ніяк не пов'язано з тим, від чийого імені вона ведеться. У теорії Ж. Женетта ми помітили мотиви модальності висловлень тексту: автор-письменник говорить від себе або делегованого в тексті наратора; автор говорить від особи персонажів; він контамінує в тексті різні види дискурсних зон: наратора і персонажів.

Автор-письменник – це насамперед демонстрування індивідуальної точки зору, яка дає змогу досягнути адекватності вислову, зорієнтуватися в нараційній ситуації, з типом наратора і похідним від нього типом нарації, домогтися потрібного пафосу, добрати відповідні стильові маси (мова автора, героя, монолог, діалог, тобто створити такий сюжетно-композиційний каркас, який експлуатувала б авторська ідея, адресована читачеві). Отже, автор-письменник виробляє точку зору, якої дотримується у процесі викладу в конкретному творі художньої літератури [170, с. 27; 57, с. 60–62]. Від точки зору автора залежить спосіб витлумачення зображуваного і надання творові стилістичних особливостей.

Точка зору автора-письменника – це макрорівень функціонування креативної моделі тексту, на якому вона функціонує для творення текстового художнього світу, що вибирає події для зображення у квазісвіті і відображає власні припущення автора, які можуть бути наслідком свідомої чи несвідомої репрезентації ідеології. Це позатекстова зовнішня оповідна перспектива. Фактом є те, що автори-письменники добирають події і висувають їх на передній план або,

навпаки, переміщують їх на задній план, ігноруючи інші, а згодом інтегрують відібрані події в когерентну стратегію світосприйняття [19, с. 212–213]. Нашої уваги заслуговують семантичні та дискурсні властивості авторської точки зору, а також безпосередній авторський вплив на організацію дискурсу [56].

Стратегія викладу та одноосібний або поліфонічний голос є взаємозалежними, а інтуїція розпізнання джерела авторської точки зору залежить від голосу [254]. Це означає, що, здійснюючи спробу інтерпретації тексту, первинно визначаємо мету – з'ясувати значення (авторської) точки зору, чому автор використовує ті або інші додаткові можливості та інструменти у вибудовуванні наративної манери викладу, як саме автор будує і сигналізує точку зору та як цей його вибір впливає на організацію дискурсу художньої літератури. Вибір письменником конкретної стратегії викладу в тексті не обов'язково зводиться до його вузького використання, а може стати об'єктом аналізу різних текстів. Втім слушним є зауваження, що авторська точка зору є багатовимірною і характерна для наративної манери викладу саме в художній літературі.

**1.2.2. Поняття “точка зору” у зв'язку з проблемою позиції наратора.** Для зарубіжної наратології питання вивчення категорії наратора, когнітивно-комунікативних аспектів категорії наратора та його дискурсної зони в художніх прозових текстах вже давно не є новими чи незвіданими. Поняття “наратор” і “точка зору” у зв'язку з проблемою позиції наратора лежать у центрі багатьох наукових розвідок [W. Booth, N. Friedman, G. Genette, P. Lubbock, F. Stanzel, S. Chatman 1980, D. Heyd 2011, S. Lanser 1981, G. Prince 1997, В. Шмід 2003]. Серед вітчизняних науковців вперше літературознавча проблема наратора постає у психологічній літературознавчій школі, представники якої, на чолі з її засновником О. Потебнею, вивчали питання існування категорії наратора. Відтак цю проблему досліджували й інші науковці [І.А. Бехта 2004, Н.О. Кожевнікова 1994, Л. Мацевко – Бекерська 2012, О. В. Падучева 1996, І. В. Папуша 2012, В. Поліщук 2003, М. І. Руденко 2003, О.М. Ткачук 2002] та ін.

Виконуючи роль посередника між двома суб'єктами реальної комунікації: автором-письменником і читачем та між автором і персонажем, наратор виконує типові комунікативні функції, якими його наділив автор-письменник. До цих функцій належить встановлення просторових, часових і суб'єктно-об'єктних координат фіктивного світу художнього тексту, ототожнення реального й образного світів або їх відчуження, протиставлення тощо [29, с. 3–8].

У пересічного читача, на перший погляд, складається враження, що аналогом мовця у текстовій комунікації є сам автор-письменник. Проте В. Виноградов і його послідовники стверджують, що таким є наратор (образ автора). В. Бут трактує наратора як “я” твору, яке вкрай рідко є ідентичним з образом автора-письменника (“Narrator usually means the “I” of the work, but the “I” is seldom if ever identical with the implied image of the artist”) [203, с. 73]. Наратор – не біографічна особа письменника і не образ персонажа твору, а образ дії письменника. На думку І. А. Бехти, саме наратор є суб'єктом свідомості, що втілений у літературному тексті, з яким має справу читач [19, с. 214]. На позначення цього поняття лінгвісти та літературознавці активно послуговуються синонімічними термінами “наратор”, “образ автора”, “розповідач”, “оповідач”, “повістяр”, “рефлектор” та ін. У цій розвідці для подальшого викладення матеріалу ми використовуємо термін “наратор”; він найширший за своїм значенням та дає змогу уникнути плутанини з “автором-письменником” та “автором” як категорією художньо-естетичною.

Велика кількість пропонованих нараторів спонукає до їх систематизації, класифікації та групування. Існує три критерії нараторської типізації [308]: 1) кореляція зіставних категорій *суб'єктність – несуб'єктність* викладу (диференціація між нарацією від першої або третьої особи); 2) висновок про те, чия свідомість репрезентована автором у творі; 3) кореляція авторської і нараторської думки у творі (чи є вони однаковими, протилежними або частково / повністю збігаються). Йдеться про ідеологічні і світоглядні погляди обох “смыслових інстанцій” [11, с. 173] та психологічні, фразеологічні і часово-просторові варіанти їх співіснування.

В. Виноградов для номінації постаті наратора використовував термін “сказ” (рос.), а згодом першим увів термін “образ автора”, який свого часу охоплював поняття про образ оповідача [340, с. 99]. Про сказ В. Виноградов писав, що це не тільки один з важливих шляхів розвитку новели, оповідання чи повісті, а й цінне джерело збагачення мови художньої літератури [35, с. 118], позаяк оповідач – це мовленнєве породження автора, а зв’язки між образом оповідача та автора мінливі й динамічні навіть в межах однієї композиції. Первинно науковець підійшов до дослідження поняття категорії “образ автора” з лінгвістичного погляду, називаючи її “мовною структурою образу автора” [16, с. 29].

У розробці схеми авторів, нараторів і персонажів Н. Фрідман бере за основу розмежування категорій “точка зору” і “мовлення” (дієзис), “зображування” (мімезис), тобто від способу мовлення до його наслідування. Спроба систематизації усіх восьми категорій наратора за Н. Фрідманом породжує таку типологію: 1) авторська всеобізнаність з продуктивним використанням займенника першої особи; 2) нейтральне всезнайство (авторське невтручання) з активним використанням третьої особи; 3) наратор – очевидець; 4) наратор – персонаж; 5) колективний наратор; 6) одиничний наратор; 7) драматизований наратор (опис персонажів ззовні); 8) ракурс [250, с. 1160–1184].

Ще одну спробу класифікації нараторів здійснив Ж. Женетт. Він поділяє нараторів на гомодієгетичних, які говорять від першої особи, від власного імені, і є персонажами описаних подій, та гетеродієгетичних нараторів, які говорять від третьої особи, не являються персонажами твору, але володіють інформацією про нього [60, с. 254–257]. Доповнення та вдосконалення женеттівська теорія знаходить у праці В. Шміда, присвяченій типології нараторів, де запропонована ним опозиція “дієгетичний – недієгетичний наратор” відповідає за своєю суттю опозиції Ж. Женетта [184, с. 64].

Окрім того, відлуння теорії Ж. Женетта знаходимо і в наративній типології Ф. Штанцеля [327, с. 47], де “наративна ситуація від першої особи” (акторіальний наратор) та “наративна ситуація від автора” (аукторальний наратор) максимально наближені до згаданих вище термінів Ж. Женетта. Акторіальний наратор виражає

події через сприйняття персонажа, тимчасом як аукторальний, навпаки, презентує власне сприйняття фабули. За принципом рівня Ж. Женетт також розрізняє інтрадієгетичного та екстрадієгетичного наратора [60, с. 254–260]. Інтрадієгетичний наратор веде нарацію в межах більшого, рамкового наративу, а оповідь екстрадієгетичного наратора конституює основний наратив.

Аналіз поняття оповідної перспективи пов'язаний з позицією наратора. Тут уваги заслуговує наративна типологія Ф. Штанцеля, де вчений декларує три ключові елементи наративної ситуації – особу (ідентичність / неідентичність сфер існування наратора і персонажа), перспективу (зовнішня / внутрішня фокалізація) та спосіб (дієгезис / мімезис) [327, с. 47–60]. Беручи за основу переважання одного з членів трьох вище названих опозицій, лінгвіст розрізняє три наративні ситуації – першоособову, авторську та персонажну [327, с. 60]. Як зазначає І. А. Бехта, “за манерою нарації, якою послуговуються письменники, існує три основних типи нараторів в прозовому творі: 1) аукторіальний наратор у формі “він”; 2) персональний у формі “я”, або у формі дійової особи, але який говорить від імені “я”; 3) персоніфікований, позначений якимось іменем” [21, с. 69].

Ж. Женетт серед перших дослідив типи нараторів, що зустрічаються у творах художньої літератури, і те, чію точку зору вони переймають. Ж. Женетт зауважує, що визначення поняття “точка зору” (оповідна перспектива) є неточним у висвітленні питання – хто є тим персонажем, точка зору якого є перспективною (фокалізацією оповіді) і зовсім іншого питання – хто є наратором, і розділяє категорії того, хто бачить, і того, хто розповідає. Наратор відповідальний не тільки за ведення оповіді, але й за вибрану ним оповідну перспективу [337, с. 69].

Оповідна перспектива всевидючого наратора (*omniscient narrator*) має низку переваг. Сильною стороною всезнаючого наратора є те, що читач легко піддається його переконанням. Утім часто читач не має можливості співпереживати безпосередньо з персонажами. На противагу точці зору всевидючого наратора з'являється оповідь обмежена оповідачем (*first person limited*), тобто оповідь від першої особи. На жаль, тут автор відчуває значні обмеження та рамки: оповідач не може розповісти про події, які не бачив, і в яких не брав участі особисто; або

які відбувалися за його відсутності. Твір, у якому фіксуємо саме цей тип оповідної перспективи, містить лише інформацію, яку пропустив крізь призму сприйняття головний персонаж. Яскравим прикладом застосування оповідної перспективи від першої особи (I-narrative) є корпус досліджуваних текстів. На рівні наративу представлення наратора відбувається за допомогою вихідних компонентів історії (setting on the level of story) та просторово-часової фокалізації. На думку І. А. Бехти, “маркерами категорії автор-наратор можуть бути мовні структури, що виступають як конструктивні в реалізації оповідної перспективи тексту, яка є системно-структурною взаємодією його мовленнєвих, композиційно-сюжетних і часово-просторових сторін” [16, с. 19]. За спостереженнями І.А. Бехти “когерентність структури і композиції художнього тексту забезпечується єдністю свідомості, що за нею стоїть, а саме – свідомістю наратора, бо власне він є суб’єктом втіленої в тексті авторської свідомості, з якою має справу читач” [16, с. 14]. Фундаментальною рисою наратора є його текстова експліцитність: він діє лише у творі і аж ніяк не за його межами. Кожний новий літературний твір еквівалентний кожному новому нараторові, і це робить питання типології наратора і його точки зору центральними в наратології.

**1.2.3. Поняття “точка зору” у зв’язку з проблемою позиції персонажа.** Центральним об’єктом багатьох досліджень сучасної наратології є тактика вибору автором певної наративної стратегії та вибудовування оповідної перспективи, де суб’єктом оповіді (носієм точки зору) може бути власне автор, оповідач або персонаж. Особливості реалізації персонажної оповідної перспективи та її вплив на структуру й семантику художнього тексту вивчали: Р. Барт, І. А. Бехта, Н. П. Віт, О. В. Падучева, Є. В. Петрова, О. В. Собчук, М. Bal, W. Booth, M. Fludernik, G. Genette, H. James, B. Richardson, S. Rimmon-Kenan, F. Stanzel.

Визначення поняття “точка зору” (оповідної перспективи) відповідає на запитання, звідки ми бачимо або сприймаємо те, що нам розповідають і показують. Стандартний англomовний словник дає таке пояснення: “someone’s



own personal opinion or attitude about something” [283, с. 1262]. Тому наше завдання полягає у визначенні того, про чию саме думку або ставлення йдеться – автора, наратора чи персонажа. Зміст ідеї точки зору в оповіді (що була запропонована англо-американською науковою критикою, зокрема Г. Джеймсом), на нашу думку, полягає в викладенні подій в епічному творі не від особи всезнаючого автора, а через ті факти, якими могли б володіти персонажі. Іншими словами, суть оповідної перспективи полягає в активізації персонажної оповідної перспективи. Ж. Женетт, переглядаючи цю проблему [254, с. 64], вводить важливе розмежування питань: “хто спостерігає? – a question of mood” і “хто говорить? – a question of voice” і виокремлює три типи фокалізації, залежно від співвідношення доступу наратора й персонажа до знань про зображуваний світ: 1) нульова фокалізація (нефокалізована розповідь), яка характеризується всезнаючою позицією автора; 2) зовнішня фокалізація, де оповідачеві відомо значно менше фактів та інформації, ніж персонажеві; 3) внутрішня фокалізація – точка зору персонажа-фокалізатора; те, що він думає, відчуває, спостерігає; міра обізнаності і знання оповідача та персонажа є однаковими [130, с. 296].

Своєю чергою внутрішня персонажна фокалізація, за теорією Ж. Женетта, розгалужується на три підвиди: фіксовану, де переважає особиста позиція одного персонажа впродовж усієї оповіді; змінну, що означає перетин у тексті кількох персонажних ракурсів, робить його динамічним та актуалізує смисли; а також множинну фокалізацію, за умов якої одна й та сама подія в тексті згадується повторно, щоразу з точки зору іншого персонажа [118]. Ц. Тодоров зауважує, що особливість словесного мистецтва не в самих подіях чи фактах, якими вони постають апріорі, а в способі їх зображення: “один і той самий факт, зображений з двох точок зору, – це вже два різні факти” [170, с. 69].

У контексті вивчення поняття оповідної перспективи у зв’язку з проблемою позиції персонажа М. Баль подає термін фокального персонажа (фокалізатора). За її словами, фокальний персонаж (*focalizing character, focalizer, focal character*) – це персонаж, що зосереджує на собі левову частку читацької уваги і, як правило, стає

емоційним центром оповіді. Його реакції стають домінуючими в ракурсі зображення, на нього налаштований наративний фокус [197].

Центральна роль у реалізації категорії точки зору літературного твору найчастіше належить персонажеві. Розглянемо одне із запропонованих визначень категорії персонажа, взятого зі сучасного літературознавчого словника-довідника: “персонаж – це постать людини, зображена письменником у художньому творі, загальна назва будь-якої дійової особи кожного літературного жанру. Деякі літературознавці ототожнюють персонажа з героєм, вживають ці слова як синоніми, тому мовлять про літературних героїв, допускаючи логічну суперечність, коли класифікують героїв на позитивних і негативних, адже смислове наповнення поняття герой охоплює такі моральні чесноти, як відвага, хоробрість, самовідданість (чи навпаки), концентрація типових для свого часу якостей, виділення з-поміж мас. Натомість персонаж – це експресивно нейтральне поняття, яке означає постать літературного твору з психічними, особистісними якостями, моральними, ідеологічними, світоглядними переконаннями – постать як текстуальну позицію, антропоморфологічно окреслену, незважаючи на те, чи мала вона свого прототипа, чи цілковито витворена митцем” [94, с. 547]. Тож персонаж – це реалізований у наративі актант, релевантний з погляду руху і розвитку фабули, тимчасом як герой – реалізований у наративі актант, релевантний з погляду смислового розвитку сюжету. З розвитком фабули персонаж може ставати для сюжету щораз більш значущим і, як наслідок, отримати статус героя. І навпаки, герой з перебігом фабули може втрачати свою важливість і перейти до групи лінійних персонажів [146, с. 128–129].

Як об’єкт художньо-пізнавального комунікативного акту між автором і читачем, персонаж діє, керуючись принципами некерованої істоти в зображуваному світі тексту, і володіє індивідуальною суб’єктною структурою. Кожен персонаж поєднує ознаки дійсного факту й артефакту, бо передбачає наявність у змісті і формі художнього зображення створеного ним автора-письменника [19, с. 231]. Такі важливі риси образу персонажа, як органічне поєднання в ньому синтезу й аналізу, художньо-типологічного узагальнення і

конкретно-чутливої індивідуалізації, а також його єдність та інтегративний зв'язок з іншими художніми образами тексту роблять його важливим для наукового аналізу категорії “автор-наратор”. У своєму мовленні наратор здійснює прямий та опосередкований опис персонажів через зображення подій, явищ природи, світу речей, що з ними пов'язані. Мовлення персонажів можемо вважати непрямою, суб'єктивно-зображальною формою їх характерологізації, оскільки співвідношення її форми та змісту з певними моральними рисами персонажа вимагає додаткового аналізу з боку читача [19, с. 232].

Аналіз праць з лінгво- та наративної поетики [24, с. 164–192; 168, с. 5–31; 242, с. 583–611] дає можливість виокремити в сучасній британській художній прозі наратив від першої та третьої особи, йдеться про оповідну перспективу головного персонажа. У традиційному наративі доцільно розрізняти наративну форму від першої особи, де оповідачем є персонаж, і ауторальну нарацію (термін) [184, с. 62–63] з екзегетичним наратором (умовно – наратив від третьої особи). Наративна норма вимагає єдності точок зору: у межах однієї нарації (пряме мовлення не береться до уваги) один і той самий персонаж позначається уніфіковано – або першою, або завжди третьою особою.

Як наголошує І. А. Бехта, “найяскравішою рисою нарації (і наратора водночас) є граматичний показник особи, від якої ведеться оповідь” [19, с. 33]. Найпоширенішими є форми викладу від першої або третьої особи однини [190; 243]. У сучасній художній літературі домінує і стає найбільш усталеною персонажна оповідна перспектива – оповідь від третьої особи, обмежена одним або кількома персонажами твору. Оповідь ведеться від третьої особи, а оповідачем й одночасно головним героєм стає не автор, а один з персонажів твору. Усі події пропускаються, а потім описуються крізь внутрішню призму цього конкретного персонажа. З позиції точки зору третьої особи автор може вести нарацію не обов'язково від імені одного персонажа, а двох, подекуди навіть трьох фокальних персонажів. Проте оволодіння технікою створення обмеженої точки зору (персонажної) потребує від письменника вміння вводити в текст лише те, що бачить, думає і знає конкретний фокальний персонаж. Усе, що

автор має на меті закласти у вуста, думки і поведінку персонажа, варто з обережністю, органічно і невимушено передати через ставлення до нього інших персонажів, зокрема за допомогою діалогічного мовлення.

Менш поширеною, але аж ніяк не менш популярною, стає оповідь від першої особи, іншими словами, оповідна перспектива обмежена оповідачем або персонажем-оповідачем. По суті, “нарація від першої особи запрошує читача увійти у твір і підписати пакт довіри з автором. Гомодієгетична нарація у романі може набувати різноманітних форм: сповідальної чи довірливої оповіді, вигадки, марення, розважального дискурсу та інших” [48, с. 22–30].

Вивчаючи способи вираження оповідної перспективи у зв’язку з проблемою позиції персонажа, І. А. Бехта стверджує, що спосіб викладу від першої особи вважають суб’єктивним (актуалізованим через чиєсь “я”) на противагу несуб’єктивній нарації (ілюзії самовикладу твору, коли всезнаючий наратор ніби ховається за зображуваним світом) від третьої особи [16, с. 33–35]. Отже, “в суб’єктивній нарації мовленнєву зону наратора збудовано на основі займенника від першої особи, який виступає як центральна мовна одиниця цього типу нарації, забезпечуючи актуалізацію в тексті аксіологічної форми модальності, що дає змогу вважати цей текст особливою авторизованою конструкцією” [16, с. 35].

**1.2.4. Поняття “точка зору” у зв’язку з проблемою позиції читача.** Характерною рисою розвитку філологічної науки останніх десятиліть є підвищена увага до ролі читача в суспільно-літературному русі, до процесу творення літературних творів, до психології естетичного сприйняття. Сукупність цих чинників сприяє відкриттю нових можливостей аналізу художнього тексту, який розглядають як завершену, замкнуту і внутрішньо цілісну структуру. Провідних літературознавців і лінгвістів цікавить не тільки процес створення тексту, але й процес його сприйняття читачем (Н. Д. Арутюнова, В. В. Виноградов, У. Еко, І. Г. Торсуєва, М. Б. Храпченко, М. Bortolussi W. Iser, G. Lerchner). Відтак з’являється нове завдання – виявити

приховані можливості впливу тексту на читача, виявити читацький потенціал всередині самого тексту та чинники формування точки зору читача.

В. В. Виноградов пропонує виокремлювати в художньому творі образ читача [35], а М. Б. Храпченко наполягає на вивченні життя літературного твору в одній площині з історичним буттям читача [175, с. 29–57]. З усталенням у лінгвістиці антропоцентризму, що розкриває природу людського чинника в різних комунікативних ситуаціях, виокремлюють два підходи, пов'язані з фігурою читача (адресата): 1) аналіз дії мовних засобів номінації адресата; 2) аналіз прагматичних ознак мовних засобів для виявлення впливу на адресата.

Дослідження поняття “читач” та “образ читача” – багатоаспектна проблема, пов'язана з предметом теорії літератури, поетики, наратології, психології творчості та сприйняття. Своєї актуальності проблема образу читача набуває тоді, коли художній текст розглядається як діалогічне висловлення, первинно орієнтоване на тип читацького сприйняття, вбирає його, як значущий фактор, до художньої структури. Як слушно зауважив Х. Ортега-і-Гассет, “у будь-якому процесі мовлення беруть участь суб'єкт мовлення та його адресат. За своєю суттю мова – діалогічна, а решта форм мовлення тільки пригнічують її ефективність. На увагу заслуговує тільки та книга, автор якої спроможний чітко уявити свого читача, тимчасом як читач відчуває міць руки автора” (цит. за: [152, с. 86]).

Найчастіше образ читача конкретизують як образ читацького сприйняття, який утримується письменником в процесі написання твору і моделюється всередині цього твору у вигляді настанов на прогнозування й оцінку можливих типів читацьких реакцій на зображуване, вибудовування точки зору читача.

Поняття “образ читача” підлягає подвійному тлумаченню: 1) читач – внутрішнє, естетично зорієнтоване читацьке “я”, мається на увазі концептований, співтворчий аспект особи емпіричного, реального читача; 2) читач – безпосередній герой твору, за умови, що він введений до системи його дійових осіб (найпоширеніший приклад – звертання оповідача твору до читача як до свого вимішленого співрозмовника) [41, с. 158]. Звернення автора-письменника до свідомості адресата (читача) виконує чимало художніх завдань, підпорядкованих

єдиній головній меті – створенню передумов для формування переживання, найближчого в органічному відношенні до світоглядної позиції письменника (процес естетичного пізнання та зближення, перетворення нейтрального читача на ідейного одноступця автора – наприклад, ідеального пельцерівського, макканівського читача). Дейва Пельцера і Річарда Маккана вважаємо засновниками і найпопулярнішими письменниками неоганру *misery lit*.

У. Еко писав: “Що означало розраховувати на читача, здатного подолати першу тернисту сотню сторінок? Це саме і означало написати таку сотню сторінок, за допомогою якої виконується читач, здатний досягнути подальші сторінки”. Для У. Еко ідеальний читач – це співучасник; той, хто охоче бере участь в його грі. Він вважає читача дієвим учасником інтерпретації [53, с. 4]. Письменник понад усе намагався знайти відгук в особі читача, який, подолавши ініціацію – перші розділи, стає здобиччю його і його тексту. Після цього, за словами У. Еко, читачеві видається, що йому не потрібно нічого, крім того, що йому пропонує цей текст. Текст повинен стати механізмом для перетворення читача та формування його точки зору.

Пряме введення фігури читача до структури зображуваного, присвоєння йому статусу безпосереднього учасника фабульних подій є однією з форм прогнозування реакції та емоцій читача на зображуване. Сконструйований автором у свідомості його оповідача читацький образ – це певний вид гри з реальним, емпіричним читачем, де методом зіставлення умовно можливих різних читацьких точок зору (“наївних” або відмінних) поступово і, так би мовити, “на відстані” формується бажаний та важливий для автора тип читацького сприйняття [41, с. 158]. В. Ізер зазначає, що процес читання означає динамічну взаємодію читача і тексту, що засвідчують слова науковця про те, що “текст є потенціалом впливу, який актуалізується у процесі читання”. Завдання читача – поступово досягнути потенційну часову послідовність, присутню в кожному тексті, оскільки поглинути будь-яку частину тексту відразу неможливо [264, с.7].

Сприйняття художнього тексту – ключовий чинник для отримання прагматичного ефекту. Автори-письменники доби модернізму і постмодернізму

експериментують над новими формами художнього тексту – гротескними, умовними, без чіткої структури. Автор підводить читача до самостійного осмислення психологічних конфліктів. У своїй структурі художній текст може містити інформаційні “пробіли”, для заповнення яких потрібні комунікативні компетенції та певні знання адресата. На процес сприйняття та інтерпретації художнього тексту постмодернізму читачем, а також на формування в читача певної точки зору впливають композиція, зокрема її динамічність, та особливості організації сюжету. За умов конструювання читачем художньої дійсності, втіленої у творі письменником, можемо вважати, що комунікація відбулася. Особливістю текстів доби пост/модернізму є залучення читача до співпереживання, встановлення з ним емоційного контакту, створення для нього ілюзії співучасті в подіях, що відбуваються у творі. Це своєрідна настанова на співтворчість, здогадки, формування в читача власної точки зору на перебіг подій та розв’язку конфліктів і її залучення до своєї оцінки предмета літературної комунікації.

За І. А. Бехтою, прагматична настанова тексту – це встановлення контакту з читачем, який, маючи певні фонові знання, погоджується зі світоглядом письменника. Орієнтиром адресанта-письменника є читач, добре освічений та достатньо ерудований, і при цьому він володіє всіма необхідними комунікативними компетенціями. А ціллю того ж автора-письменника є побудова інтерактивної основи для колаборації з читачем, досягнення взаємного розуміння і співпереживання, створення емоційних та інтелектуальних контактів. Фінальною ж функцією художнього тексту вважається приєднання читача до системи авторських цінностей, поглядів, переконання в раціональності його позиції, і ймовірно, що й у прищепленні йому своєї точки зору [16, с. 84].

Інтерпретація тексту передбачає сприйняття і трансформацію цілої системи кодів, символів, рівнів комунікації, що пояснюється потребою різних прочитань тексту [205, с. 7–8]. Теорія декодування акцентує на приймальній стороні комунікації, інші елементи комунікації також вірогідні, але розглядаються з точки зору читача. Письменник і читач є у стосунках художньої співтворчості, і завдяки присутності останнього встановлюються закономірності соціального

функціювання твору, відбувається його вихід у реальний світ. Текстові властиві прагматичні параметри: автор мовлення, комунікативне спрямування авторського мовлення, адресат і залежний від нього перлокутивний ефект. Цим пояснюємо прагматичну визначеність художнього тексту [5, с. 356–367].

Схема комунікації під час читання художнього тексту виглядає так: автор-письменник → текст → адресат. Ця схема може розгортатися і у зворотному напрямку: адресат → текст → автор-письменник. В обох варіантах саме текст, як зовнішній вияв внутрішнього задуму автора, є “місточком”, який поєднує письменника і читача [226, с. 69–70]. Відтак цільове спрямування залежить від двох чинників – прагматичного спрямування й авторських комунікативних інтенцій. Зауважмо, що сприйняття художнього тексту є кінцевою фазою взаємодії в системі автор → текст ← → читач, де художнє сприйняття читача контролює автор-письменник, так само як і автор-письменник впливає на формування чи закріплення в читача тої чи іншої точки зору. Первинно будь-який художній твір є формою діалогу автора-письменника з читачем, як і будь-який текст є внутрішньою діалогічною фігурою. На перший погляд, тільки зовнішнє мовлення є завуальованою формою діалогу. Зазначмо, що осмислення художнього експериментального твору – це складна взаємодія тексту, мовлення і суб’єктивних точок зору читача [16, с. 85].

Читач, з урахуванням власної точки зору та читацької позиції, неодмінно залучається до процесу вибудовування комунікативного світу і надає художньому світові унікальних барв та ознак. Насправді читачів дуже багато, та в площині художнього твору вони між собою не перетинаються. Читач є повноправним учасником текстової комунікації, і текст, як кінцевий мовленнєвий продукт, спрямований саме до нього. Фундаментальна відмінність між художньою нарацією та усним дискурсом полягає в тому, що перша не зобов’язує до повноцінної комунікативної ситуації з присутністю повноцінного мовця і синхронного адресата. Аналіз зв’язків задуму автора зі сприйняттям читача та точкою зору читача на ті чи інші запропоновані автором події є реалізацією співтворчості обох комунікантів. Читач наділений правом інтерпретації смислу



художнього тексту, який він вибирає залежно від низки естетичних, ситуативно-психологічних і соціокультурних чинників, від належності до однієї зі семіотичних груп та певного психічного типу [16, с. 87].

Для правильної інтерпретації художнього тексту беремо до уваги не тільки текст як лінгвальну даність і як матеріалізований продукт творчої діяльності, а й зв'язок тексту з історичною ситуацією, належністю його до конкретної часової епохи і потенційним читачем. Іншими словами, різне сприйняття художнього тексту залежить від відрізка часу між написанням і прочитанням твору, що не може не вплинути на точку зору читача у просторово-часовому плані. Не варто ігнорувати суб'єктивний стан та переживання читача, які психологічно впливають на його точку зору. За твердженням В. В. Виноградова, кожне нове покоління читачів здатне підживити текст по-своєму... тобто вкласти в нього оновлений зміст відповідно до культурного розвитку [35, с. 9]. Тут вбачаємо прямий вплив тексту на формування в читача ідеологічної точки зору.

Беручи до уваги складний та мультивекторний характер адресованості постмодерністського твору, його автор вимушений зважати на мінливі соціальні запити гіпотетичних читачів [70, с. 24–29]. У творах письменників-сучасників спостерігаємо прагматичну націленість на адресата, його смаки і вподобання, передбачувану базу знань та набутого досвіду. Очевидно, що точка зору читача не є другорядною і також береться до уваги. У системі комунікативної організації тексту спрямованість на адресата (читача) є важливим екстралінгвістичним фактором, який запрограмує на врахування адресата мовлення, як потенційного учасника комунікації, що відтворює у своїй уяві те, що з мінімальною ймовірністю сказав би автор або один з персонажів.

Сприйняття будь-якого тексту та правильна інтерпретація або декодування його смислів зумовлюється загальними знаннями учасників комунікації – автора і адресата (читача), тому точка зору обох є ваговою, а подекуди і вирішальною. У процесі читання читач реконструює модель художньої дійсності, і процес цієї реконструкції супроводжується змінами та збагаченням його емоційного досвіду, що своєю чергою скеровує розуміння читача і моделює його емоційне сприйняття

художнього тексту загалом. Так відбувається формування точки зору читача на зображуване у творі, часто, під впливом прочитаного, спостерігаємо динамічну зміну точки зору читача. Читачі є джерелом інтерпретативного розмаїття, бо абсолютно кожен з них додає до нарації досвід і художньо-естетичні очікування, а також неодмінно володіє власною точкою зору і намагається нею поділитися.

І. Г. Торсуєва наголошує, що “адресат як складник зовнішнього світу завжди присутній у тексті”, відповідно й точка зору, носієм якої він є, теж наявна у цьому тексті [161, с. 67]. За умов делегування у твір наратора, який є носієм “чужої” свідомості, автор створює для читача завдання – розгадати, яким є кореляція цієї “чужої” й авторської свідомості. Наративна стратегія письменника та його тактика вибору оповідної перспективи є для читача ціннісним орієнтиром [16, с. 92]. До компетенції читача входить зіставлення думок письменника й наратора, їхніх точок зору, при цьому читачеві не обов’язково переймати котрусь із цих точок зору, він може обстоювати власну думку. Щоразу, коли наратор не є заключною інстанцією художньої композиції тексту, в уявленні смислу тексту постає фігура читача. Іноді автор навмисно залучає читача до інтерпретації смислу тексту, що підводить останнього до формування власної точки зору.

Дослідження поняття точки зору читача, синонімічно – оповідної перспективи, кута бачення, ракурсу ведення оповіді або фокалізації, спонукає до думки, що те, чого бракує у тлумаченні цих понять, – це і є позиція і точка зору читача. У межах когнітивної наратології важливість оповідної перспективи, як елемента наративу, підтверджується спонуканням, іноді навіть примусом читача до замислення або переосмислення. Завдяки цьому здійснюється інтерпретація тексту. Попри присутність у романі фокалізатора, читач концентрує свою увагу не тільки на його особі, але й на інших точках зору і, що важливо, на тому, як ці точки зору передає або виражає фокалізатор, а не самі герої. Під час цього процесу завдання читача – визначити належність точки зору до певного персонажа, наратора тощо, а також з’ясувати, наскільки викладена інформація є правдивою і достовірною. Стосовно нежанру сучасної британської художньої літератури *misery lit*, то трапляється, що на початку твору читач добре розуміє, що

розповідь вестиме сам автор, та потім у творі натрапляє на фрагменти, які нібито розповідає автор, хоча немає ні особового займенника “я”, ні присвійного займенника “мій”, з якими асоціюється оповідь. Тому детальне дослідження категорій точки зору читача і наратора вважаємо актуальним і перспективним. Це своєрідна парадигма моральної реакції, що надає читачам можливість інтегруватися в моральне суспільство, об’єднане травматичним досвідом.

### **Висновки до розділу 1**

У вивченні мови художньої літератури вкрай важливим є системний підхід до інтерпретації мовного інструментарію. Зокрема, великого значення набуває поєднання лінгвістичного та літературознавчого чинників, які зумовлюють вибір і художнє використання мовних засобів у тексті художнього твору. За допомогою жанрового, дискурсного та наратологічного аналізу можна встановлено естетичну цінність твору та його етносоціальне спрямування. Найважливішим став аналіз стратегій викладу точки зору, якою автор наділяє персонажа/-ів. Це пояснює появу в дискурсній наратології теорій, які намагаються розкрити функційну завантаженість точки зору в художньому тексті. Точка зору, кут бачення, оповідна перспектива, фокалізація, наративна перспектива художнього викладу, стратегія викладу, сфокусованість нарації, позиція ведення оповіді, ракурс, фільтр, глибинна композиційна структура твору – синонімічний ряд, що слугує на позначення одного й того самого поняття. Це сфера об’ємних студій сучасних філологічних дисциплін: наратології, дискурс-аналізу і текстолінгвістики.

Продемонстровано концептуальну значущість двох філологічних підходів (лінгвістичного і літературознавчого) до інтерпретації точки зору як різнорівневої стратегії наративного викладу в художньому творі сучасної британської художньої літератури, що простежується у складній комунікативній взаємодії мовців у фокусі реального (реальний автор-письменник: читач) і лудичного (наратор: персонажі) дискурсного простору. Звертаємо увагу на те, що в будь-

якому наративному творі існує три точки зору – наратора, персонажа і читача, а з ускладненням постмодерністської нарації з'являється четверта точка зору – автора-письменника. Цим пояснюється полігамність і багатозначність природи точки зору. У цьому розділі систематизовано і структуризовано комплекс взаємозв'язків, у які вступає точка зору; зроблено всебічний огляд та ґрунтовний аналіз підходів до вивчення точки зору; розглянуто і виокремлено найвпливовіші з них у теоретичній дискусії і текстуальному аналізі.

Лінгвістичний підхід у вивченні точки зору не залишає сумнівів щодо продуктивності лінгвістичних досліджень художнього тексту в плані індивідуального стилю та усвідомлення базових принципів його структурування. Позаяк художньо-мовленнева діяльність авторів-письменників – це не система порушень мовних норм, а система опанування різних комунікативно-прагматичних й образно-художніх можливостей мови. У розділі виокремлено основні філологічні підходи до проєкції точки зору в сучасному британському художньому творі, а також окреслено сферу її подальшого лінгвістичного аналізу.

Передусім розглянуто проблеми лінгвопоетики, пов'язані з фігурою наратора (narrator), як носія авторської і провідника персонажної точки зору, оскільки вони мають принципове значення для подальшого практичного аналізу творів сучасної британської художньої літератури. Також розглянуто поняття точки зору у зв'язку з проблемою автора, персонажа і читача. Встановлено, що: у будь-якій наративній ситуації зв'язок автора з текстом опосередковано відбувається через організацію оповідної точки зору; від авторської точки зору залежить спосіб витлумачення зображуваного і надання творів окремих стилістичних особливостей; точка зору автора-письменника – це передусім демонстрування індивідуальної особистісної точки зору; розглянуто моменти прояву авторської активності через організацію оповідальної точки зору; виокремлено можливості та інструменти автора у вибудовуванні наративної манери викладу та способи сигналізації точку зору; вивчено семантичні і дискурсні властивості авторської точки зору, а також її безпосередній вплив на організацію дискурсу. У межах вивчення поняття точки зору з позиції персонажа

встановлено, що центральна роль у реалізації категорії точки зору літературного твору найчастіше належить саме персонажеві; розглянуто поняття фокального персонажа і рефлексора; вивчено розгалуження персонажної точки зору на три підвиди: фіксовану, змінну і множинну; у контексті оповідної перспективи персонажа виокремлено наратив від першої або третьої особи. У процесі вивчення поняття точки зору з позиції читача встановлено, що: до компетенції читача входить зіставлення думок, поглядів і точок зору письменника і наратора, при цьому читачеві не обов'язково переймати котрусь з цих точок зору, він цілком може обстоювати власну; аналіз зв'язків задуму автора зі сприйняттям і точкою зору читача на ті чи інші запропоновані автором події є реалізацією співтворчості обох комунікантів; читач, з урахуванням власної точки зору та читацької позиції, неодмінно залучається до процесу вибудовування комунікативного світу.

Основні положення цього розділу висвітлено в одноосібних працях дисертантки [130; 131; 132; 316].

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ВИВЧЕННЯ ТОЧКИ ЗОРУ У ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ ХУДОЖНЬОГО ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ

#### **2.1. Постмодерністська поетика – провідний принцип і лінгвістична парадигма наративних досліджень точки зору прозового тексту**

Криза суспільних та цивілізаційних цінностей зумовила зародження в західних культурах постмодернізму, як результату пошуків якісно нових шляхів в умовах зміни соціокультурної ситуації. Поняття “постмодернізм” було введено у термінологічний обіг гуманітарної сфери у другій половині ХХ ст., його трактують як універсальну категорію новітньої культури, що виражає “дух часу” в усіх сферах людської діяльності: мистецтві, соціології, філософії, політиці і насамперед літературі [69, с. 6]. Як філософський, науково-теоретичний та епістеміологічний напрям, постмодернізм використовує як ідейно-методологічну базу засади постструктуралізму та деконструктивізму. Провідні теоретичні дослідження пов’язані з іменами Р. Барта, І. Гассана, Ж. Дерріди, У. Еко, Ж. Женетта, С. Коннора, Ю. Крістєвої, Б. Макгейла, Л. Хатчен, І. Ільїна. Письменники-постмодерністи запроваджують експеримент у літературній техніці. Вони намагаються презентувати модель дійсності через розпад цілісної картини буття і сумніви щодо непохитності законів етики й моралі на тлі деструктуризації оповіді на всіх її рівнях – словесному, образному, сюжетному і композиційному.

Постмодерністська поетика вирізняється відмовою від сюжету та реалістичної правдоподібності, пануванням мови над змістом, переважанням техніки над семантикою, а також експериментальністю форми. Особливості постмодерністського мистецтва сконцентровані на проблемі форми. Саме проблему форми вважаємо однією з провідних проблем естетики ХХ ст. Письменники-постмодерністи пропонують принципово новий підхід до форми, що робить їхній літературний досвід надзвичайно цікавим для теорії літератури. У

процес вивчення літературного постмодернізму передусім вкладаємо дослідження особливостей його поетики, серед яких чільне місце відводиться формотворчості. У результаті отримуємо своєрідний світоглядний нігілізм і розрив з традиційними світоглядними цінностями, що призводить до суб'єктивізації світосприйняття, розриву традиційних просторово-часових відносин, свободи інтелектуального й образного моделювання світу, інтерактивності та інтертекстуальності. Під інтерактивністю тексту розуміємо художню і смислову організацію твору, розраховану на активне сприйняття сюжету читачем [63].

Ознака постмодернізму полягає у прагненні спростувати традиційні модерністські аксіоми, деканонізувати утверджені художні форми, зруйнувати ієрархічну систему, що породжує полістилістику, інтенсивне взаємопроникнення різних філософських і художніх систем. У ризоматичному просторі художнього тексту, який продукує незвичні комбінації стилів і сюжетів, мова стає вільною і незалежною, позбавленою обов'язкової структури. Деконструкція стає способом невимушеного комбінування змістів, незалежною ні від об'єкта, ні від суб'єкта.

У центрі уваги сучасної літературної критики – систематизація типів нарації, вивчення оповідної темпоральності, наративного голосу і моделей точки зору, яка домінує у тексті. На перетині осей наратології і постмодерністських учень формується термінологічний апарат, ключовими поняттями якого стають наратив, інтертекст, художність, симулякр, ризома, наративні інстанції, оповідна перспектива. Відтак постмодерністська поетика відзначається “виходом з тексту” задля звернення до сфери психології творчості. Письменники вдаються до застосування метанаративних технік, створюють пасажі з особистою рефлексією художнього тексту, авторські коментарі з критикою та аналізом власного тексту [123, с. 656].

Зміна оповідних стратегій у традиційних жанрах робить постмодерністський роман останніх десятиліть ХХ ст. цікавим і незвичним. Помітним стає вплив естетики постмодернізму – оповідна картина твору змінюється, зростає статус читача, структура оповіді ускладнюється, і відтепер включає кілька різночасових наративних пластів; роман виходить за власні

жанрові рамки, посилюється поліфонічність його звучання. Аналіз нарративних стратегій, властивих художнім творам сучасних англійських письменників, дає змогу зрозуміти особливості стилю художнього мислення, яке унаочнює духовні орієнтири сучасної людини [51, с. 57-58; 65; 147]. Сьогоднішній стан розвитку лінгвістики тексту визначається інтенсивним вивченням принципів та прийомів постмодерністського текстотворення з різних аспектів: структурно-семантичного (визначення особливостей членування тексту з різних семіотичних позицій, з огляду на контактні чи дистантні зв'язки між текстовими одиницями); структурно-граматичного (з'ясування типів зв'язності тексту); стилістико-композиційного (типологізація способів вираження основних змістових категорій тексту, підтексту та встановлення мовних засобів, суміжних з лінгвістикою тексту); наратологічного (опис різних повістувальних жанрів та типів оповідача).

Сучасні стилістика і лінгвопоетика, внаслідок потужного впливу ситуації постмодерну, характеризуються появою нових теорій у витлумаченні усталених категорій постмодернізму, таких як нарративна інстанція. Авторську функцію замінила функція спостерігача, якого ототожнюють з оповідачем / наратором, що пояснюється впливом нарративної філософії творення тексту сьогодення.

**2.1.1. Сучасні інструменти інтерпретації художнього тексту і термінологія.** Феномен тексту займає важливу нішу у лінгвістичній науці з кінця ХХ ст. [73, с. 70]. Сучасне мовознавство досліджує текст не як формальну структуру, а як діяльність мовця. Аналізом тексту сьогодні спільно займаються літературознавство, лінгвістика, семіотика і герменевтика. Вагомий внесок у розуміння і тлумачення поняття “текст”, теорію і практику тексту як філологічної категорії, напрацювання концептуальних принципів лінгвістики і стилістики тексту, а також розроблення сучасних інструментів і термінології інтерпретації художнього тексту здійснили: М. М. Бахтін, Г.-Х. Гадамер, Р. Інгарден, В. Ізер, В. А. Кухаренко, Ю. О. Лотман, Т. В. Радзівська, М. Ріффатер, О. О. Селіванова, М. Халлідей, С. Четман.



Текст – це різнопланове і багатогранне явище, тому не існує його єдиного визначення і розуміння. Це продукт мовленнєво-розумової діяльності, який вперше з'являється в момент його творення автором, а при сприйнятті реципієнтом переживає знову своє народження. Текст – це екстралінгвістичне явище і розглядається далеко за рамками мовознавчої науки; це взаємопов'язана структура, яку розглядають як синергетичний процес [106, с. 256–257].

Маємо на меті звернути увагу на два розуміння тексту в сучасній лінгвістиці: текст як свідомо організоване мовлення і текст як реальна організація мовленнєвого задуму. Очевидно, що друге розуміння тексту значно розширює його межі – відбувається кореляція комунікативного аспекту з прагматичним складником тексту, а когнітивного з семантичним. Втім у зв'язку з нестабільністю і неоднозначністю цих компонентів виникає потреба введення поняття смислу тексту і його значення [179, с. 42]. Як цілісному утворенню, комбінації змісту і форми, тексту властиві такі ознаки: вияв інтелектуальної і духовної діяльності людини; інструмент впливу на поведінку і свідомість людини; поле реалізації одиниць різних мовних рівнів; засіб мовленнєвої діяльності; і що найважливіше – результат і спосіб пізнання [144, с. 637].

О. О. Селіванова слушно зауважує, що “в лінгвістичній науці останнього двадцятиріччя ХХ століття на перший план виходить раніше окреслена тенденція до дослідження тексту як складного комунікативного механізму, посередника комунікації, що фіксує стратегічну програму адресанта, яка сприймається й інтерпретується адресатом” [142, с. 10]. Якщо раніше вчені концентрували увагу на структурно-композиційному аспекті вивчення тексту, то сьогодні у фокус дослідження потрапляє його функціонування. Набувають популярності процесуальний і функційний підходи до вивчення тексту, які уможливають аналіз процесів породження та сприйняття тексту, а також вивчають характерні ознаки різних типів тексту.

Функція тексту полягає в організації соціальної взаємодії людей. На думку Є. В. Сидорова, соціальна функція – це найзагальніше покликання тексту як явища мовленнєвої комунікації. У добу постмодернізму правила функціонування та

інструменти інтерпретації художнього тексту привертають увагу багатьох учених: О. А. Бабелюк, І. А. Бехта, Б. Макхейл, Д. Фоккема, І. Хассан. Як відповідь на невалідність структурно-лінгвістичного вивчення тексту виникає комунікативний підхід до вивчення художнього тексту. Р. Богранд і В. Дресслер основною функцією тексту називають комунікативну [199, с. 3].

Завдяки розвитку структурного мовознавства разом з іншими суміжними дисциплінами, серед яких літературознавство, семіотика, логіка та психологія, формується напрям, який називаємо лінгвістикою тексту. Студії в межах текстолінгвістики презентують концепцію: текст – комунікативна дія. На противагу структурному аналізу у текстолінгвістичному аналізі будова тексту узалежнюється від прагматичної ситуації породження тексту, мається на увазі суб'єкта, адресата і мети комунікації. Тому й фіксуємо перетворення лінгвістики тексту на комунікативну теорію тексту. Текстовий простір організований як метапростір за низкою координат – автор ↔ текст, читач ↔ текст, автор ↔ читач, автор як читач і читач як автор, текст ↔ контекст [50, с. 3]. Як наслідок, формується новий термінологічний апарат, що проектує опис комунікативних складників текстотворення (інтенція адресата, мета тексту, прагматична ситуація тощо) та їх співвідношення з текстовими корелятами. Тож комунікативну структуру тексту досліджують на тлі мовознавчої системи – мова і людина, взаємовплив людського і мовного чинників [141, с. 5].

О. Л. Каменська також інтерпретує текст у комунікативному аспекті: “Текст – це знаковий об'єкт, він має свою специфічну структуру і забезпечує виконання комунікативної функції відповідно до авторського плану чи задуму” [68, с. 52]. Текст – це результат наміру автора висловити щось, його діяльність має певну мотивацію. У процесі створення тексту автор керується різними соціальними чинниками, особистими цінностями і пріоритетами. Як зазначається в літературі, “зміст тексту мислиться як результат об'єктивації психологічного стану автора, його соціального статусу та інтересів, а також його бачення ситуації спілкування і читача засобами мови” [3, с. 323]. Влучним є визначення поняття тексту, яке запропонував М. Халлідей, який зазначає, що текст – це “мова у дії”, мова у

реалізації [174, с. 142]. Адекватну інтерпретацію тексту пропонують сучасні наукові лінгвістичні парадигми, зокрема когнітивно-дискурсна, в основі якої закладено розуміння мови як когнітивного процесу, що вживається в комунікативній діяльності і визначає необхідні їй одиниці, категорії, механізми і структури [125, с. 85]. Жодним чином не заперечуючи і не применшуючи ролі й інтенції автора при концептуальній побудові тексту, Г. В. Колшанський наголошує, що закономірності в побудові тексту у всьому його обсязі однаково залежать від інтенції автора і є зумовленими об'єктивними нормами, що діють і на рівні свідомості, і на рівні мови [74, с. 65].

В англістиці зароджується стилістика декодування – напрям, що є теоретичною основою інтерпретації художнього тексту. Стилiстика декодування розглядає текст як даність, як об'єктивну реальність, що має власну властиву їй структуру. Її орієнтирами стають одержувач інформації (читач) і декодування тексту читачем. Представники стилістики декодування визнають варіативність інтерпретації тексту [129, с. 102]. Проте кількість інтерпретацій тексту не може бути безконечною, їх обмежують два гальмівні чинники – текстові складники і читацький багаж знань. На підтримку лінгвістичного аналізу виступає Л. В. Щерба і переконує, що його повинні вміти виконувати усі філологи, адже послуговування інтуїцією чи власним тлумаченням ідей, які вони можуть неправильно збагнути в тексті, є хибним [186, с. 97].

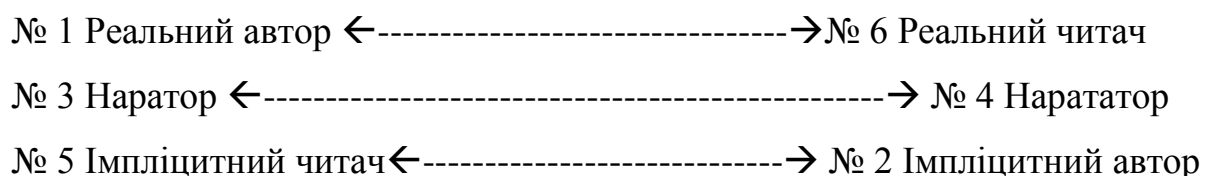
Отже, потреба обов'язкової інтерпретації художнього тексту, а не думки автора є пріоритетною. Причому результати такої текстової інтерпретації можуть бути двоякими, бо ми не відкидаємо можливості варіювання розуміння тексту від читача до читача. Т. М. Ніколаєва зауважує, що будь-яке із запропонованих прочитань не може вважатися апріорі неправильним [107, с. 27], адже кожна інтерпретація художнього тексту має своє право на існування.

**2.1.2. Наративні рівні та інстанції художнього постмодерністського прозового тексту.** Комунікативний підхід до вивчення структури нарації першочергово передбачає встановлення

інстанцій комунікації. За основу комунікативного підходу у вивченні цього питання беремо твердження про те, що автор-письменник і читач є двома полюсами комунікативного процесу. У працях провідних вчених і наратологів (О. О. Потебня, Г. В. Степанов, Є. В. Сидоров, І. А. Бехта, С. Четмен, В. Бут, Дж. Сінклер, М. Short, S. Rimmon-Kenan, M. Toolan, M. Jahn) простежуємо складне розуміння структури нарації та її неоднозначне трактування, а це зумовлює складність вияву та розмежування наративних інстанцій. У художньому творі, на відміну від публіцистичного стилю, погляди письменника тільки зрідка відображені в чистому вигляді, а навпаки, є злитими та нашарованими з моральними, етичними, естетичними та філософськими аспектами й опосередковані всією образною структурою твору. Перед читачем (кінцевою комунікативною інстанцією художнього твору) ці погляди відкриваються в емоційно забарвлених міркуваннях автора та емоційному вияві інтересів і захоплень когось із персонажів [19, с. 81].

За природою та сутністю текстова комунікація є складною, а в порівнянні з простим нормативним комунікативним актом вирізняється багатоскладовістю. Суть текстової комунікації, що знаходить своє відображення в низці наративних інстанцій, які й формують комунікативний ланцюжок художнього твору, обґрунтовано в моделі нарації С. Четмена. Лінгвіст пропонує власну авторську модель передачі наративу, яку вибудовує на основі виокремлення не загальних наративних типів, а зв'язків, у які вступають учасники заданої комунікативної ситуації (“співакції кількох сторін до наративної трансакції”) [213, с. 151]. Двома протилежними полюсами комунікативного процесу є автор і читач.

***Наративні інстанції текстової комунікації за С. Четменом*** [19, с. 81]



Згідно з концепцією комунікативного принципу дослідження тексту, яку розробив Є. В. Сидоров, учасники комунікативного акту подаються первинною та вторинною комунікативною діяльністю. Аналізуючи схему комунікативного

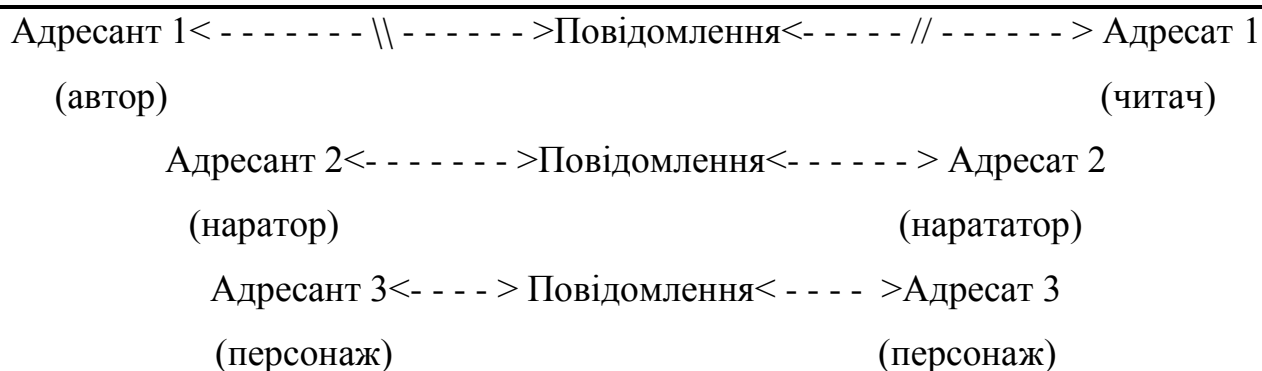
ланцюжка С. Четмена, декларуємо належність інстанцій № 1, 2 і 3 до первинної комунікативної діяльності, відповідно інстанції № 4, 5, 6 належать до вторинної.

Запропонована модель складається зі шести учасників, двоє з яких є за межами текстової наративної трансакції (реальний автор і реальний читач), ще двоє є обов'язковими її учасниками (імпліцитний автор та імпліцитний читач), а двоє останніх (наратор і наратор) є опційними, необов'язковими актантами текстової комунікації. С. Четмен, запозичивши концепцію імпліцитного автора у В. Бута, зауважує, що “на противагу нараторові, імпліцитний автор може не сказати нам нічого. Він, чи краще “it”, немає голосу, та прямих засобів комунікації. Він інструктує мовчазно, через дизайн усього, усіма голосами, через усі засоби, які він обирає, щоб дати нам можливість довідатися” [213, с. 148]. Імпліцитність автора дослідник пояснює як наслідок реконструкції читача [213, с. 149]. Норма наративу встановлюється саме імпліцитним автором і може вступати у конфліктні взаємини зі світоглядом і цінностями наратора, якого, описуємо як ненадійного. Невід'ємною складовою імпліцитного автора є імпліцитний читач, не реальний, той, що читає книгу у власному помешканні чи бібліотеці, а той, що належить до читацької аудиторії, передбаченої наративом.

На наш погляд, найбільшою суперечністю цієї моделі є роль нараторів і нараторів. Якщо, посилаючись на наративну модель С. Четмена, вони не є облігаторними, а подекуди і взагалі відсутні, то як мовчазний імпліцитний автор може бути адресантом у комунікативній ситуації? Той факт, що вже згадуване нами “it” немає ні голосу, ні реальних засобів комунікації, посилює невизначеність ситуації. Будучи, за своєю природою, позбавленим можливості конструювати текст, як це може читач, імпліцитний автор не може бути частиною комунікативної ситуації для передачі наративу, проте це аж ніяк не применшує його значущості для аналізу наративу. Утім S. Rimmon-Kenan (1983) і M. Toolan (1988), одноголосно стверджують, що імпліцитний автор разом зі своєю невід'ємною складовою, імпліцитним читачем, не можуть бути учасниками наративної трансмісії, адже наратор і наратор, як обов'язкові елементи, потребують переутвердження [314; 337].

---

Ще однією проблемною зоною досліджуваної наративної моделі вважаємо горизонтальну лінійність і неповну еквівалентність природи зв'язків між письменником і читачем [268, с. 6]. Схема наративних рівнів художнього дискурсу демонструє як учасники текстової комунікації художнього твору оперують і взаємодіють на трьох різних рівнях: 1) позатекстовий рівень (рівень реального автора і реального читача); 2) художній рівень наративної медіації і дискурсу, на якому наратор звертається до наратора (імпліцитного читача); 3) рівень нарації, де відбувається спілкування персонажів один з одним. Це демонструє наративна модель, автором якої є М. Шорт [320, с. 174] (див. рис. нижче).



*Рис. 2.1. Наративні рівні дискурсу. Модель запозичена в М. Шорта*

---

М. Шорт позиціонує дискурсні рівні як дискурсну архітектуру, з характерною їй тенденцією до розпаду та подальшого перерозподілу. Для прикладу наводить наративну ситуацію оповіді від першої особи однини, де часто наратори стають персонажами власної історії. Як результат, констатуємо об'єднання точок зору наратора і персонажа, а це призводить до розпаду або самоусунення другого і третього рівнів запропонованої моделі. За словами М. Шорта, властивість розпаду / перерозподілу уможливорює періодичне об'єднання чи відокремлення різних точок зору твору. Ставимо за мету з'ясувати, чи запропонована дискурсна архітектура здатна спровокувати розпад першого і другого рівнів? За спостереженнями Дж. Сінклера [323, с. 58], теоретично така можливість існує, адже є чимало авторів-письменників, які намагаються

об'єднати текстового наратора з реальним автором, проте, варто застерегти, така “коаліція” в межах наративу породжує багато хибних ідей та неправильні інтерпретації. Як приклад, розпад першого рівня на три в автобіографічному художньому творі, де текст написаний від першої особи, стане підґрунтям для безпідставної зміни жанру (від художньої біографії до біографії).

А втім, доцільність поняття дискурсної архітектури полягає в тому, що воно наголошує на порівневій та ієрархічній природі художнього дискурсу. Зовнішній оповідач (наратор) наділений змістовнішою інформацією та більшими знаннями, ніж внутрішній оповідач (персонаж). Всезнаючий та всеосяжний наратор на другому рівні, хоч і перебуває за межами художнього світу твору, але наділений читачем повноваженнями з'ясувати факти про перебіг подій та зміну ситуації всередині наративу. Що стосується позиції ненадійного наратора, то є велика ймовірність того, що він втратить делегований читачем йому статус впливу та авторитетності, якщо останній знайде підстави для сумнівів чи недовіри до його передачі або коментування оповіді. Існування статусу ненадійного наратора слугує підтвердженням того, що максимальна авторитетність має належати авторові або принаймні тимчасовому імпліцитному авторові, чий погляд, норми та цінності читач має змогу почерпнути чи зрозуміти з тексту.

Поняття комунікативно-лінгвістичної норми передбачає існування певної дистанції між інстанціями акту комунікації: автор-письменник – наратор – наратор – читач. Під “наратором” розуміємо внутрішнього адресата, тимчасом як “читач” автоматично стає зовнішнім адресатом. Простежимо зв'язок між поняттями дистантності і поняттям оповідної перспективи, зі способом зображення дійсності, способом опису через бачення та сприйняття автора чи персонажа, під якими розуміють вивчення зміни чергування різних типів мовлення [202, с. 60–79]. Дистантність програмує аналіз відносин і зв'язків між автором-письменником, оповідачем, персонажами, що стимулює до врахування суб'єктивних сфер згаданих категорій, порушуючи різні види нарації в художньому творі. Розрізняємо такі типи дистантності: між автором-

письменником і наратором, наратором і персонажем, наратором і читачем, фіктивним автором і читачем, фіктивним автором і персонажем [202, с. 60–79].

Підсумовуючи, акцентуємо на існуванні в будь-якому художньому творі, незалежно від його жанру, діалогу між автором-письменником, наратором, персонажами та читачем. Стосунки кожного з чотирьох з іншими можуть варіювати від збігу (ідентифікації) до незгоди чи повної протидії.

**2.1.3. Способи і засоби експлікації наративної точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті.** Контамінований характер наративної структури, розмитість меж між дискурсними стратегіями наратора і персонажа становлять особливість творів постмодернізму. Для правдивого відтворення зображуваного відомий у лінгвістичній літературі спосіб викладу невластиве-прямого мовлення та нарація від третьої особи передбачають представлення сприйняття і відображення дійсності через інстанцію рефлектора, точніше його свідомість [203, с. 153].

Наративна точка зору – це спосіб викладу, за яким всезнаючий автор відсторонюється і зображення подій передається через бачення і сприйняття одного персонажа, якого називають рефлектором / reflector (хронологія терміна W. Booth (1961) – H. James (1972) – F. Stanzel (1984) [92, с. 46–54].

На противагу оповіді, де впродовж усього твору в рамках структурно-видільних частин реалізується єдиний стилістично маркований епічний план, нерівнозначний авторові, невластива авторська нарація є комбінацією двох, а іноді і більше якісно відмінних епічних пластів – наратора і персонажів [19, с. 241]. Цей спосіб є можливістю автора зображати події двояко – і зсередини – з точки зору їх безпосереднього учасника, і ззовні – з об'єктивної точки зору всезнаючого наратора. Виокремлення точки зору наратора в класичному прозовому творі з ауторіальним наратором у формі третьої особи є відносно нескладною процедурою (допоміжними є відступи наратора), та в постмодерністській прозі, відомій своєю поліфонією та глибоким психологізмом, виокремлення точки зору є, навпаки, ускладненим. Пояснюємо це тим, що формально точка зору не



закріплена за конкретно визначеним суб'єктом. Тож виникає можливість не тільки мовленнєвої інтерпретації, а й зарахування певного фрагмента мовлення і до плану персонажа, і до плану автора [37, с. 4–5].

Ефект достовірності описуваного забезпечується опорою на персонажний дискурс при збереженні суб'єктивно-модального плану наратора. Окрім цього, ця наративна ситуація шляхом посилення емоційного впливу на читача поглиблює та психологізує нарацію й одночасно робить її структуру поліфонічною, обмежуючи можливість виокремлення авторської точки зору та оцінок. Отже, існує потреба розмежування мовленнєвих сегментів персонажів твору і їхнього творця (автора) в поліфонічній нарації. Бо інакше неможливо правильно осягнути зміст літературного образу, не провівши межі між поглядами та переконаннями автора і персонажів. У протилежній ситуації всю відповідальність за хибні, на думку читача, погляди і рекомендації він покладає на автора.

## **2.2. Методика вивчення точки зору художнього прозового тексту – опис і термінологія**

Принципи антропоцентризму, міждисциплінарності і методологічного плюралізму становлять загальну тенденцію розвитку новітньої лінгвістики. Вивчення художніх текстів відповідає принципу антропоцентризму і реалізує принцип текстоцентризму, не менш важливий для сучасного мовознавства. Художній текст, як психолого-естетичний феномен, є продуктом авторського задуму, втіленого за допомогою засобів мови для вираження власного й індивідуального бачення світу, передбачає чималу кількість інтерпретацій. Як і будь-яке інше висловлення, художній текст може реалізовуватися не тільки за допомогою мови, а й характеризується інтенціональною спрямованістю, що може досліджуватися методами наративного і прагматичного аналізу.

Наративний аналіз художнього тексту охоплює студії внутрішньої структури наративу, його компонентів і характеристик [R. Barthes 1987, T. van Dijk 1992, W. Labov 1997, G. Prince 1982, L. Shires 2002, J. Waletzky 1997, I.A.

Бехта 2004, В.З. Дем'янков 2006, О.А. Леонтович 2011, О.В. Падучева 1996, Ю.С. Степанов 1998, В. Шмід 2003].

Прагматичний аналіз художнього тексту здійснює студії художнього тексту як результату мовленнєвої діяльності, і як складного мовленнєвого акту, який адресант здійснює з певною метою [J.K. Adams 1985, G. Cook 1989, G. Grice 1975, G. Leech 1983, M.A. Locher 2017, J. Mey 1993, J. Searle 1969, В.В. Богданов 1990, Г.Г. Матвєєва 1984].

У контексті дослідження оповідної перспективи в сучасній британській художній літературі центральним є прагматичний підхід, який дає змогу проникнути у структурно-функційні процеси текстотворення та з'ясувати ефективність матеріалу, окреслити характер формованого текстом впливу і визначити роль певних його компонентів.

**2.2.1. Текстовий аналіз точки зору художнього прозового тексту.** Наприкінці ХХ ст. в науці про мову ознаменувався підхід до вивчення тексту, як наслідок, у галузі лінгвістики тексту з'явилася низка вчених з власними теоріями і концепціями цього питання [L.K. Altes, S. Fleischman 2010, W. Heinemann 1982, H. Isenberg 1974, S. Lanser 1981, J. Searle 1975, Р. Барт 1973, І.А. Бехта 2004, Н.С. Валгіна 2003, Г.В. Колшанський 2013, Ю. М. Лотман 1970, Т.В. Радзієвська 1993, З.Я. Тураєва 2012, К.А. Філіппов 2003]. Зважаючи на обсяг спектру дослідження художнього тексту спостерігаємо відмінність підходів до його опису та інтерпретації.

Вважаємо за потрібне розпочати розгляд питання текстового аналізу з чіткого розмежування в сучасній філології понять тексту і твору. Ю. Лотман наголошував на псевдоотождженні твору і тексту. На його думку, “текст є одним з компонентів художнього твору. Текст – це значно вужче поняття і самостійно не є носієм естетичного переживання, бо художній ефект в цілому виникає через зіставлення тексту зі складним комплексом життєвих та ідейно-естетичних уявлень” [98]. Звідси висновок, що художній твір – це складна комплексна система, яка охоплює і текст, і життєві та ідейно-естетичні уявлення.

Ю. Лотман трактував текст як “схрещення кутів зору творця тексту й аудиторії” [95, с. 179]. Наявність структурних ознак, які сприймаємо як сигнали тексту, становлять третій компонент. Перехрещення цих трьох елементів сприяє утворенню оптимальних умов для сприйняття об’єкта в ролі тексту.

Зв’язок “текст – твір” нагадує психоаналітичне відношення “несвідоме – свідоме”. Ю. З. Богданова вказує на такі ознаки:

а) “текст є обов’язковою першопричиною, основою народження твору. На відміну від твору, текст не має ні початку, ні кінця, ні внутрішньої ієрархії, він – безвладний, безсистемний, безперервний, відкритий і безмежний простір”;

б) “якщо твір можна визначити як те, що автор сказав, то текст є тим, що сказалося само, незалежно від авторської волі”;

в) “текст – це безодня з діахронічною (пов’язаною з давниною часу) глибиною, у якій можна подорожувати нескінченно”;

г) “текст, як гетерогенна безмежність, є внутрішньо динамічним та конфліктним: різні культурно-мовні “елементи”, що нагадують рухливі атоми, взаємоперетинаються, ворогують, асимілюються, знову розділяються”;

д) “як нескінченність, текст прагне у твір як у кінечність (так несвідоме проникає у свідомість, де осмислюється, асимілюється, ворогує, розмежується, зникає за порогом свідомості, через певний час знову з’являється і т. д.)” [28].

“Хоч твір залежить від тексту, текст не може виявитися поза твором. Тому текст є “зв’язником” щодо твору: твір як лоно скеровується на “поглинання множинності текстів (сми́слів)”. На поверхні постмодерністського тексту структурується твір, у глибині якого вирують потоки нескінченного тексту [28]. Відтак розгляньмо поняття текстового аналізу в рамках постструктуралізму. І. Ільїн ототожнює постструктуралізм з “деконструкцією”, яка полягає у виявленні внутрішньотекстових суперечностей, у пошуку смислів, часто невидимих не тільки читачеві, а й самому авторові [64].

На відміну від структуралізму, постструктуралізм є прикладом відмови від строгих канонів та догм науковості. Текстовий аналіз в рамках течії структуралізму характеризується орієнтацією тільки на текст і його означувальні

структури (Р. П. Блекмур, А. Греймас, Б. Ейхенбаум, Ц. Тодоров, В. Шкловський). Увага структуралістів зосереджена на вивченні глибинних структур тексту, де кожен елемент виконує свою функцію, яка визначає його щодо загальної функції в цілісності відповідної структури. Завдання дослідника – ретельно декодувати текст, відчитати багаторівневу знакову парадигму тексту, беручи до уваги його смислові модифікації [147, с. 30]. Одна з перших постструктуралістських теорій аналізу художнього тексту належить Ролану Барту. Своє бачення текстового аналізу він висвітлив у працях “Із чого почати?” (1970), “Від твору до тексту” (1971), “Текстовий аналіз однієї новели Едгара По” (1973). На думку Р. Барта, текст стає об’єктом перевтілення попередніх категорій [9].

Р. Барт представляє протиставлення художнього тексту і художнього твору, наполягаючи, що “в класичних текстах зустрічаємо мову автора, тоді як у сучасних – промовляє мова”. Як наслідок, репресивні центри, які організують текст у структуру, маються на увазі голоси автора і персонажів, зникають з тексту. Скриптор, з його вузькою роллю фіксації мовного потоку, теж зникає. За Бартом, текст розгортається діахронічно, він позбавлений структури і занурений у власну безкінечність; у ньому акумулюється весь культурний досвід, що унеможливорює виокремлення актуальних кодів. Бачення тексту Р. Барта збігається з баченням постструктуралістів, для яких “текст – це культурна полісемія, упакована в моносемічну оболонку твору”. Під “полісемією” розуміємо позасистемність, множинність, варіативність та безвладдя. Текстові властиві множинність, нелінійність, гетерогенність. Р. Барт вважає, що цілісним текст постає тільки у свідомості читача, умовне витворення такої цілісності називаємо простором тексту, у якому “нові і застарілі мови проходять крізь текст, утворюючи стереофонію” [8, с. 381].

Р. Барт *протиставляє структурний і текстовий аналіз*: “Текстовий аналіз не намагається описати структуру твору, його предметом є не характеристика якоїсь стійкої структури, а радше створення рухливого структурування тексту (структурування, яке переміщується від читача до читача протягом історії), проникання у смисловий обсяг твору, у процес його “означування”” [8, с. 385].

Р. Барт стверджує, що “текст твориться, виточується шляхом нескінченного плетіння багатьох ниток, тому, заблукавши в цій тканині (його текстурі), суб’єкт зникає, подібно до павука, розчиняючись у продуктах власної секреції, з яких він виплітає павутину” [9, с. 515]. Це демонструє осмислення тексту Бартом крізь неоднозначний неологізм “гіфологію”, як продуктивність, плетіння. Для нього текст – це субстанція, що повертає людину до її тілесності, піддається її фізіологічним відчуттям і відрізняється від традиційного уявлення про твір літератури. Праця Р. Барта “Від твору до тексту” фіксує відмінності між текстом і твором та підсумовує їх у таких бінарних опозиційних парах: 1) статичність твору і динамічність тексту; 2) замкнутість твору і відкритість тексту; 3) інваріантність твору і варіативність тексту; 4) авторство твору й анонімність тексту; 5) класифікованість твору і некласифікованість тексту (ред. А. А. Чувакіна).

Ж. Дерріда і деконструктивісти Г. Блум, Дж. Гартман, Поль де Ман та інші розглядали текст за межами його контексту. На їхню думку, твір обмежує текстові валентності, актуалізує певні смисли і витворює структуру. Як спосіб руйнування видимої структури твору, деконструкція спрямована на вивільнення репресованих текстових кодів [147, с. 35].

З’ясувавши, що таке текст, перейдімо до розгляду поняття текстового аналізу. Завдання текстового аналізу – провести живу, рухому структурацію тексту, відмінну в кожного окремого читача, простежити, як текст розсіюється в міжтекстовому просторі, відстежити шляхи смислотворення. Для проведення аналізу здійснимо членування тексту на лексії – короткі відрізки тексту, одиниці читання. Під “лексією” розуміємо довільний конструкт, у рамках якого ми спостерігаємо перерозподіл смислів. Надалі потрібно простежити конотації – смисли, які присутні в межах кожного подібного сегмента, а також додаткові або доповнювальні смисли, які можуть мати форму асоціації або реляції. Оскільки в основі тексту лежить його вихід в інші тексти, коди і знаки, потрібно показати вихідні пункти смислоутворення. При цьому не варто придушувати в собі спрагу до пізнання тексту. Аналіз тексту порівнюємо з “прогулянкою текстом”, тому він повинен обов’язково приносити задоволення [28].

Під час аналізу нашим завданням є не так вивчення структури твору, як розгляд основних кодів тексту, під якими розуміємо асоціативні поля та надтекстову організацію смислів. Р. Барт пропонує виділяти такі коди: культурний код – код людського знання, що підпорядковує собі науковий код – правила науки і наукової етики; риторичний код, під яким розуміємо правила соціальної поведінки і говоріння; соціоісторичний код – зв'язок висловлювання зі сумарними знаннями про епоху і народ; а також хронологічний код, який охоплює сукупність усіх хронологічних етапів. Не менш важливими є код комунікації – тип відносин, яким текст надає форму звернення до адресата; код дії, який надає природності і легкості процесу читання, і код загадки – код розуміння сенсу тексту і розгадування (розкодовування) його смислів.

Розгляд кодів не є спробою створення логічної або семіологічної схеми, їх порівнюємо з “відправними пунктами” або “трамплінами інтертекстуальності”. Саме в розчленуванні тексту “на ниточки” полягає відмінність між структурою і структурацією. Не варто забувати, що одна форма може давати посилання на кілька одночасно діючих кодів, що унеможлиблює точне визначення істинного коду. Та насправді проблеми неможливості вирішення чи встановлення істинного коду не існує, це структурна умова оповіді; схожий аналіз спрямований не на пошук істинного сенсу тексту, а на його множинність [28].

Семіотика пропонує версію текстового аналізу, де текст розглядають як:

- організоване у складний спосіб самодостатнє ціле (Ю. Лотман);
- текст мислиться як ієрархія рівнів;
- текст є тим, що творить значення;
- аналітик тільки виявляє й виокремлює те, що міститься в тексті.

Іманентно розглядається і сам текст, і процес його творення та функціонування; базові презумпції для іманентного пояснення тексту – це:

- несвідомі й об'єктивні структури, які лежать в основі тексту;
- вони ніяк не прив'язані до спостерігача;
- їх конституують розрізнення й опозиції;

- на зразок базових схем або матриць, вони детермінують можливість дискурсивності і функціонування різних утворень свідомості;
- їхня організація наближена до мовної;
- це зумовлює можливість їх дослідження семіотичними і металінгвістичними методами (Є. Горний).

На думку Ю. Лотмана, головна функція тексту – генерування нових смислів, а отже пам'ять тексту – це спосіб здобування текстом нових значень шляхом історичної актуалізації. Ю. Лотман стверджує, що окрім створення простору семіозису, текст ще й акумулює культурну пам'ять. Вчений розрізняє “нормативний” і “ненормативний” текст, залежно від того, в яку семіотичну площину він потрапляє. У культурі текст здатний нагромаджувати інформацію, іншими словами, здатний запам'ятовувати. Звідси “для тих, хто сприймає, текст стає метонімією реконструюючого цілісного значення, дискретним знаком недискретної сутності. Пам'яттю тексту можемо вважати суму контекстів, у яких даний контекст здобувається на осмислення і які ніби інкорпоровані в ньому певним чином” [95]. Отже, можемо твердити про наявність у сучасній філології кореляту “вір / текст”, в основі якого – уявлення про відкритість або закритість текстової структури [147, с. 36].

У процесі вивчення тексту Г. Ізенберг виокремлює три підходи до його аналізу: семантичний (аналіз глибинних зв'язків тексту), синтаксичний (аналіз поверхової структури тексту за допомогою методів понятійного апарату “граматики пропозицій”) та комунікативний (текстовий аналіз у контексті прагматичного аспекту). Конструктивну критику до трьох згаданих підходів висловила З. Я. Туряєва і зауважила, що для аналізу такого багатопланового феномену як текст потрібно застосувати тільки нову систему понять і методів опису [164, с. 5].

Г. В. Колшанський популяризує комунікативно-прагматичний підхід до вивчення тексту. Вчений вважає, що системний аналіз тексту як цілісного утворення можливий тільки з урахуванням інтенцій комунікантів разом з їхніми соціально-ситуативними характеристиками [75, с. 100]. Для реалізації успішної

мовленнєвої діяльності адресант відбирає, відтак використовує відповідні мовленнєві засоби і маніпулює ними (саме маніпуляцію точкою зору на чотирьох рівнях тексту – ідеологічному, фразеологічному, просторово-часовому і психологічному – зараховуємо до основних засобів реалізації авторського задуму), що і є прагматичною діяльністю.

У рамках класичної наратології виокремлюють чотири її варіанти: семантичну наратологію, синтаксичну теорію наративу, дискурсну наратологію і прагманаратологію (риторичну). Текстові особливості наративу досліджує ритори́чна наратологія [L.K. Altes 2014, G. Iseminger 1995, M. Kearns 1999, S. Lanser 1986, S. Levinson 1996, J. Searle 1975]. В. Бут наголошує на тому, що наратив є потужним засобом автора для повідомлення читачеві його знань, переконань, цінностей і почуттів [203]. Це пояснює розгляд наративу як риторики (rhetoric). М. Кірнс вважає, що аналіз наративу поєднує два підходи – аналіз текстових рис наративу (фокалізація, оповідна перспектива) та використання мови в наративі [272, с. 30]. Однак, як стверджує сам лінгвіст, ці підходи не досліджено в контексті їхньої спільної характеристики, яка, на його думку, забезпечується теорією мовленнєвих актів. Дж. Остін та Е. Бенвеніст довели зможу застосування теорії мовленнєвих актів до текстового аналізу [194], а Дж. Серль продовжив їхню ідею у праці “The Logical Status of Fictional Discourse” (1975), яка важлива при системних дослідженнях новітніх художніх прозових текстів.

**2.2.2. Наративний аналіз точки зору художнього прозового тексту.** Нині чимало праць присвячені студіям наративу, серед них виділяємо І. А. Бехту (2004), О. П. Левченко (2002), І. В. Папушу (2005), В. Я. Проппа (1928), О. М. Ткачука (2002), В. Шміда (2003), М. Val (2002), R. Barthes (1987), S. Chatman (1980), T. van Dijk (1992), L. A. J. Greimas (1966), W. Labov (1997), G. Prince (1982). Під поняттям “нاراتив” розуміємо вербальний або невербальний текст, що містить повідомлення про одну або кілька подій, де оповідається про людей та події, що з ними відбувалися в послідовності,



встановленій адресантом [121, с. 12]. Наратив протиставляють описовому тексту та прирівнюють до викладу подій. Він оповідає про зміну зовнішнього розташування або зміну стану персонажа в певний часу через наратора [184, с. 9]. Рисами наративу є подія та зміна стану, дія з лексичним та граматичним дієслівним категоризатором, минуле як основний маркер часу [183, с. 8–17], а також лінійна організація подій в оповідь [216, с. 52–53].

З огляду на певні структурні (складність) та функційні (прагматичні умови) чинники, Т. ван Дейк називає наратив художньої літератури штучним і вдається до його порівняння з природним наративом, взятим зі щоденного спілкування. Вчений відзначає, що розуміння штучного наративу має ґрунтуватися на детальному аналізі природного [227]. Він також наводить авторську методику аналізу наративу. За словами Т. ван Дейка, наратив є дискурсом дії, і підтверджує це належність до наративу таких категорій, як інтенції, цілі та агенти. Т. ван Дейк пропонує розмежування цілей та інтенцій: “ціль подібна до інтенції, але поміщає дію в рамку, куди входять інші дії, події та взаємодії”, тобто ціль відповідальна за здійснення функційного контролю над діями та їхніми наслідками. Ідентичність наслідків та результатів дії її інтенції (слабкий успіх) або цілі (сильний успіх) є запорукою успішності дії [227].

О. В. Падучева вважає, що мова наративу здебільшого складається з таких слів і синтаксичних конструкцій, що й розмовна мова. Проте деякі елементи розмовної мови вважаються неприпустимими в наративі, тимчасом як інші змінюють інтерпретацію [111, с. 199]. Це демонструє міждисциплінарність аналізу художнього наративу, адже він охоплює знання психології, філософії, лінгвістики, лінгвопоетики тощо, тому вважаємо його не єдиним гомогенним методом, а парасольковим терміном, що слугує на позначення різних методологічних підходів. Наративний аналіз виник на підставі наукових розробок глибинних систем оповіді Ж. Дюмезилем, К. Леві-Строссом, В. Проппом. Він став продовженням структурного аналізу, підґрунтя якого було закладено у формальній філологічній школі.

Наративний аналіз – це маргінальний метод, який використовується в семіотиці тексту, літературознавстві і лінгвістиці тексту. Це сукупність методик, які визначають глибинні структури текстів-оповідей і їхню пропорцію з поверхневими структурами дискурсу. Наративний аналіз прогнозує побудову актантної моделі тексту, сюжетних граматик, ймовірних трансформацій. Літературознавці пропонують розглядати наратив в якості тексту епічного твору, за винятком прямого мовлення персонажів; як зображення розвитку подій (оповіді) у часі. Р. Барт називав наратив універсальною формою мовного існування: “оповідь долає національні, історичні й культурні бар’єри, вона присутня у світі, як саме життя” [8]. Структуралісти прирівнювали наратив до мови, розглядали його в парній опозиції “мова – мовлення”, тобто наративних схем і їхніх конкретних реалізацій; визначали синтагматику наративу як побудову послідовності подій згідно із законами причин і наслідків, і парадигматику – як набір персонажів та обставин поза часом.

За основну одиницю аналізу наративу беремо тему або тематичну структуру, в якій відображається головна тенденція оповіді. Причому в розповіді таких тем може бути кілька, іноді вони навіть переплітаються між собою. О. В. Падучева визначає завдання наративного аналізу як виявлення особливостей вживання та інтерпретації в наративі мовних елементів [111, с. 198]. Центральним поняттям наративного аналізу мовознавець вважає глибинну структуру оповіді. Під час аналізу художнього наративу О. В. Падучева пропонує досліджувати егоцентричні мовні елементи (слова і конструкції, які охоплюють посилення до адресанта), семантика яких пов’язана з комунікацією. Зазначимо, що аналіз цей здійснюється через видозмінену комунікативну ситуацію [111, с. 200].

О. А. Леонтович стверджує, що наративний аналіз – це якісний метод дослідження, орієнтований на інтерпретацію оповіді з прицільним фокусом уваги на хронологічну послідовність, встановлену людьми – оповідачами подій свого життя [85, с. 92]. Але вважаємо доцільним перейти до етапу окреслення лінгвістичних ознак наративу, серед яких В. Лабов наголошує на шести: 1) стислий виклад минулих подій, про які йтиметься; 2) орієнтація адресата

відносно часу, місця, ситуації, учасників подій; оповідь, здійснена в минулому часі; 3) послідовне представлення подій; 4) оцінка значущості і смислу подій; 5) вирішення ситуації; 6) повернення до теперішнього часу (код) [273, с. 55].

Формування каркасу основних понять наративного аналізу також належить В. Лабову: 1) інформаційна цінність (завдання оповіді – зацікавити аудиторію, щоб виправдати доцільність свого виникнення); 2) кредит довіри (впевненість аудиторії в тому, що реальний перебіг подій збігається з тим, як їх описує оповідач); 3) каузальність (причинно-наслідковий зв'язок потоку подій); 4) погодження або непогодження аудиторією версії бачення світу оповідачем; 5) об'єктивність (як вираження емоцій або спостереження за матеріальними об'єктами і подіями) [273, с. 395–415]. Проте, на думку Я. Іфверсена, вивчення проблем часу, структури, діяльності автора, оповідача і читача, чинника адресата формує ключові засади наративного аналізу [262, с. 60–69]. Методологічною базою для аналізу художнього дискурсу Я. Іфверсен вважає визначення комунікативної домінанти культурної і мовленнєвої діяльності та її художньої реалізації, метакомунікативної і метамовної діяльності, лексичної і структурної специфіки організації дискурсу, а також дослідження соціолінгвістичної і культурної ситуацій [109, с. 101]. Мета аналізу наративу полягає в аналізі наративних засобів та інтерпретації певного досвіду, використаних для його опису.

Декларуємо наявність трьох основних компонентів наративного аналізу: часу, характеристики і фокалізації [258, с. 59]. Основні параметри наративного аналізу охоплюють оповідача, персонажів, події, простір, час, взаємовідносини між категоріями, а також інтертекстуальні зв'язки та культурні пресупозиції. Наголошуємо на необхідності розмежування понять “сюжет наративу” і “дискурс наративу”, адже відомо, що сюжет стосується подій, які формують наратив у хронологічній послідовності, а дискурс охоплює засоби для оповіді сюжету [339, с. 141]. Іншими словами, сюжет – це абстрактна сюжетна лінія наративу, а дискурс – текст, який створив письменник.

Урахування наративних характеристик у процесі дослідження ХТ дозволяє робити висновки не тільки лінгвістичного, а й функційно-сміслового характеру, що неабияк зближує літературознавство та лінгвістику, об'єднаних текстом, як спільним єдиним об'єктом вивчення [153, с. 203].

Підсумовуючи, зауважимо, що наративний аналіз як засіб організації та осмислення досвіду є фундаментальним у процесі дослідження художнього прозового дискурсу сучасності. На основі стилістичних та комунікативних параметрів і за допомогою наративного аналізу можна створити модель мовно-культурного універсуму певного історичного періоду.

**2.2.3. Вибірка та принцип її організації.** Центром уваги даної розвідки стають особливості тексту нежанру сучасної британської художньої літератури *misery lit* як різновиду літературної автобіографії. Дослідження спрямоване на пояснення особливостей лінгвального вираження оповідної перспективи в плані ідеології, фразеології, психології і просторово-часовому плані, а також мовленнєвих актів, у яких вони реалізовані. За матеріал дослідження взято прозові тексти відомих представників нежанру *misery lit* 1997–2010 рр.: П. Грейнджер “Alone” (2007), Дж. Елліот “The little prisoner” (2010), Р. МакКанн “Just a boy” (2005), М. Менінг “Nobody will believe you”, Дейв Пельцер “The lost boy” (1997), “A man named Dave” (1999), Дж. Летчем Сміт “Daddy’s little girl” (2007), Ф. МакКорт “Angelas’s Ashes. A memoir of a childhood” (1999), К. Спрай “Child C” (2008), С. Ховарт “I just wanted to be loved” (2008).

З огляду на те, що американських письменників Дейва Пельцера та Френка Маккорта вважають основоположниками нежанру літератури *misery lit*, то їхні художні прозові тексти очолюють список текстів прикладової бази нашого дисертаційного дослідження (Дейв Пельцер “The lost boy” (1997) і “A man named Dave” (1999), Френк Маккорт “Angelas’s Ashes. A memoir of a childhood” (1999).

Протягом останніх десятиріч набирає стрімкого розвитку новий жанр британської художньої літератури – *misery lit* (*mis mems, trauma fiction, misery*

porn, misery memoirs). Британський журнал “The Bookseller” вперше використав термін “misery lit” у своїх публікаціях [299].

Посилаючись на англійськомовні лексикографічні джерела [283; 286; 300], українською мовою термін *misery lit* тлумачимо як “автобіографічні твори, в яких автор детально розповідає про випробування, біль і труднощі, пережиті ним особисто в період дитинства”. Спогади, в основі яких лежать відверті описи насильства в сім’ї, жорстокості, злиднів, алкогольної і наркотичної залежності, сексуальних домагань і навіть інцесту [292], оформлені авторами-письменниками в літературні автобіографічні реколекції.

За версією літературних критиків, нежанр *misery lit* як різновид літературної автобіографії зародився в мемуарах Дейва Пельцера “A Child Called ‘It’” (1995), де автор розповідає читачеві, наскільки сильно він потерпав від знущань алкозалежної матері, яка також страждала від нападів неконтрольованої агресії [Addley]. Варті уваги і твори двох американських авторів Юнга Чанга “Wild Swans” (1992) і Френка Маккорта “Angela’s Ashes” (1996), творчість яких беззаперечно послужила поштовхом для зародження і розвитку жанру *misery lit*, який уже незабаром знайшов продовження у британській літературі.

Автори-письменники нежанру літератури *misery lit* пробуджують інтерес у потенційного читача досить лаконічною та водночас цікавою і неординарною назвою твору й обкладинкою самої книги. За нашими спостереженнями, вони умовно поділені на два види: 1) фраза, що характеризується непослідовністю, плутаниною і має на меті розчулити читача (“The Little Prisoner”, “Nobody Will Believe You”), та 2) дієприкметник минулого часу, що виділяється своїм драматичним навантаженням (“Wasted”, “Damaged”).

Характерною ознакою ХТ нежанру літератури *misery lit* є дуалізм оповідної перспективи: аналіз творів *misery lit* показав наявність подвійної оповідної перспективи в кожному з них – оповідної перспективи дитини й оповідної перспективи дорослого. Домінантною в тексті є оповідна перспектива дитини, тому що всі події репрезентуються саме через дитячу свідомість, яка пропускає крізь призму свого суб’єктивного сприйняття все, що відбулося, і надає

цим переживанням словесного обрамлення. Утім точку зору дорослого фіксуємо впродовж усього твору: вона виражається в тексті коментарями, примітками та підбором лексики, які стають для читача розпізнавальними знаками.

Розгляньмо два фрагменти з творів Дейва Пельцера, які демонструють різочу різницю ведення оповіді з перспективи дитини і перспективи дорослого. Зауважимо, що вибрані пасажі стосуються одного й того самого суб'єкта оповіді, Девідового батька, який страждає на хронічну форму алкоголізму. Перший фрагмент, взятий з твору “The Lost Boy”, де переживання описує наратор-дитина, другий твір “A Man Named Dave” презентує виклад подій наратором-дорослим:

“Upstairs the battle begins. Since it’s after four in the afternoon, I know both of my parents are drunk. The yelling starts. Furst the name-calling, then the swearing. I count the seconds before the subject turns to me – it always does.

*I can picture my father – who... still tries somewhat to stand up for me – swirling the liquour in his glass, making the ice from his drink rattle. “Now calm down”, he begins. “All I’m trying to say is... well... No child deserves to live like that. My God, Roerva, you treat... dogs better than... than you do the Boy”* [355, с. 5].

*“In my heart I sensed my Father was a homeless alcoholic. After spending a lifetime saving others from burning buildings, Father had been helpless to save himself. That day as the bus pulled away, I cried from the depth of my soul. Every time the bus passed someone sleeping beside a building, I’d imagine Father shivering in the night. As much as I felt sorry for him, though, I knew I did not want to – I could not – end up like him. I felt selfish thinking of myself rather than my stricken father, but his advice, Don’t end up like me, became my personal commandment. I even fantasized about serving in the air force as a fireman, then one day returning to the Bay Area and showing Father my badge”* [354, с. 43].

Наскрізною темою усіх творів неожанру misery lit стає біль, насильство і жорстока поведінка людей, які спричиняють страждання та завдають непоправної психологічної і моральної травми своїм близьким, зокрема дітям. Ще однією об’єднавчою точкою неожанру є головний персонаж твору – дитина, яка попри все знаходить в собі фізичну силу та внутрішню волю, щоб пережити насильство

та знуцання, вистояти і не зламатись [303]. Твори нежанру *misery lit* написані дорослим, який через кілька десятків років після пережитого реалізував себе в житті, став успішним, створив власну міцну, а головне здорову сім'ю, де немає місця для жорстокості, насилля і ненависті. Наклад книжок нежанру *misery lit* підтверджує його щораз більшу популярність не тільки в США та Великобританії, але й далеко за межами цих країн. Це пояснюється змінами міжособистісних стосунків – замість того, щоб втаємничувати пережите і замовчувати наболіле, люди демонструють готовність поділитися з соціумом своїм болем.

Формування досліджуваного текстового масиву відбувалося шляхом суцільного виписування з 10 романів нежанру *misery lit*. Контекстуальний фрагмент, що містить способи та засоби реалізації оповідної перспективи, взято за лінгвальну одиницю дослідження. Досліджуваний корпус становить 2897 контекстуальних фрагментів, що еквівалентно 3348 умовним сторінкам тексту. Різний обсяг та розмір виокремлених фрагментів пояснюємо тим, що критерієм відбору фрагментів тексту слугує контекст, у якому реалізовано різні способи та засоби вираження оповідної перспективи. Таку гетерогенність одиниць аналізу погоджено з точки зору прагматики.

Для визначення достатності обсягу вибірки (кількості прикладів) для надійності дослідження послуговуємося формулою відносної похибки вибірки. Вважається, що ця величина не повинна перевищувати 33% [117, с. 56–57] за умови довірливої ймовірності 95% (значущість  $P = 0,05$ ). Відносну похибку вибірки вираховуємо за такою формулою:

$$\delta = \frac{Z_p}{\sqrt{(N \cdot p)}}$$

де:  $Z_p$  – константа, яка для 5-відсоткового рівня значущості дорівнює 1,96;  $N$  – обсяг вибірки (в абсолютних величинах: у кількості);  $p$  – відносна частотність уживань одиниць аналізу.

Отож, як ми вже зазначали вище, загальна кількість матеріалу дослідження становить 3348 сторінок (2897 контекстуальних фрагментів тексту, що містять

способи реалізації та засоби експлікації оповідної перспективи). Частота вживання контекстуальних фрагментів тексту становить 2897/3348, тобто 0,86.

$$\delta = \frac{1,96}{\sqrt{(3348 \times 0,86)}} = 0,036 = 3,6\%$$

Відносна похибка дорівнює 3,6% і є меншою за допустимі 33%, а це дає змогу стверджувати, що вибраних контекстуальних фрагментів тексту достатньо для отримання достовірних статистичних даних про досліджуваний об'єкт.

## **Висновки до розділу 2**

Перехід від формально-структурного до функційного аналізу мови пояснюємо популярністю та поширенням функційної та антропоцентричної парадигм новітньої філологічної науки. Центральне місце антропоцентричної парадигми належить авторові, його точці зору, його інтенціям, вираженим у художньому творі, та їх сприйняттю читачем. А функційна парадигма еквівалентна комунікативно-прагматичному підходові до аналізу мови.

Основною методологічною платформою дослідження оповідної перспективи в сучасній британській художній літературі стала саме наукова парадигма антропоцентричності. Під впливом культурологічної та антропологічної лінгвістики змінюється трактування семантичної організації художнього тексту, в результаті чого художній текст розглядаємо як сукупність змісту і смислів, а також як акт комунікації між адресантом і адресатом.

У сучасному розумінні текст – радше комунікативна дія, ніж статичний феномен. Аналіз комунікативних механізмів текстотворення стає провідною тенденцією текстолінгвістики. Дослідження ґрунтується на загальних засадах функційної парадигми сучасної філологічної науки та передбачає розкриття семантико-структурних і функційних механізмів лінгвального вираження оповідної перспективи в сучасних британських прозових текстах *misery lit.*



Поліаспектність об'єкта дослідження визначила необхідність застосування широкого спектру методик та методів аналізу – загальнонаукових і лінгвістичних.

Серед загальнонаукових методів найбільш продуктивними виявилися методи аналізу, синтезу, індукції, дедукції, спостереження. Вибір лінгвістичних методів зумовлено міжпарадигмальністю нашої наукової розвідки.

Серед лінгвістичних методів, застосованих у дослідженні, виділяємо лінгвокультурологічний, культурно-історичний, компонентний, контекстуальний, інтерпретаційно-текстовий, дескриптивний, лінгвостилістичний, структурно-семантичний, функційний, текстовий, наративний, прагматичний аналіз, а також елементи кількісного аналізу та статистичних обрахунків даних.

Основні принципи текстологічних досліджень оповідної перспективи описано у світлі лінгвопоетичного, лінгвокультурологічного та прагманаративного підходів до аналізу мовних явищ. Розроблено методіку характеристики вираження оповідної перспективи в художніх прозових текстах нежанру *misery lit* як різновиду літературної автобіографії, що ґрунтується на використанні методів і прийомів, об'єднаних рамками системного підходу, визначеними метою і завданнями дослідження. Методологічною платформою дисертаційного дослідження стали принципи варіативності і системності мовних одиниць в аспекті текстової реалізації. Ми сформуваємо положення про мову як систему взаємопов'язаних елементів, про спорідненість мови і мислення, про дихотомію мови і мовлення, про цілісність форми і змісту, про зв'язок емпіричного і теоретичного знання в мові та філософії.

Обґрунтовано вибір матеріалу дослідження, який становлять художні тексти сучасної британської літератури *misery lit*, датовані початком XXI ст. Література (*misery lit*) – нежанр автобіографічної літератури, представлений творами, в яких автор описує біль, випробування і труднощі, пережиті ним в роки дитинства. Неабияка популярність текстів нежанру *misery lit* вказує на серйозність проблеми сімейного насилля та жорстокого ставлення до дітей і підлітків. З лінгвістичного погляду, актуальність їхнього дослідження пояснюється наративними і прагматичними особливостями цих текстів (дуалізм оповідної

інстанції, дуалізм оповідної перспективи, мовні засоби реалізації оповідної перспективи та мовленнєві акти, в яких вони експліковані).

Орієнтуючись на позиції комунікативно-прагматичного підходу до аналізу мовних явищ, художній дискурс нежанру *misery lit* досліджено через його курс на адресата, з урахуванням його здатності сприймати, розуміти та правильно інтерпретувати повідомлення. Під час дослідження лінгвального вираження оповідної перспективи тексту нежанру *misery lit* як різновиду літературної автобіографії вагому роль відіграв прагманаративний підхід, який дав змогу проникнути у структурно-семантичні і функційні процеси текстотворення та розкрити ефективність матеріалу, передбачити характер формованого текстом впливу та окреслити роль його окремих компонентів.

Основні положення цього розділу висвітлено в одноосібних працях дисертантки [131;133; 135].

**РОЗДІЛ 3**  
**НАРАТИВНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО**  
**ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ПРОЗОВОГО ТЕКСТУ:**  
**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ ЕКСПЛІКАЦІЇ ТОЧКИ ЗОРУ**

**3.1. Мовні засоби вираження точки зору в прозовому тексті: структура постмодерністської оповіді**

Наявність множинних варіантів оповідної перспективи у творі спонукає до їх систематизації та до вивчення мовних засобів вираження оповідної перспективи в прозовому тексті. Основними критеріями типологізації оповідної перспективи є кореляція суб'єктність–несуб'єктність викладу (нарація від першої або третьої особи) та висновок про те, чию свідомість репрезентує наратор у творі, тобто як саме співвідносяться в художньому творі точки зору автора і наратора – цілком збігаються, частково або є цілком протилежними. Передусім йдеться про ідеологічні і світоглядні позиції “смислових інстанцій” [11, с. 173], проте не варто нехтувати їхніми фразеологічними, психологічними і часово-просторовими способами співіснування [170, с. 68–87]. Вивченню цих питань присвячені різноманітні праці: [М. Fludernik 1994, М. F. Hopkins, М. Perkins 1981, М. Sternberg 1984, М. Toolan 1989, М. Triki 1991, М. М. Бахтін 1975, Б. А. Успенський 1970].

Точка зору (нарративна стратегія викладу) художнього тексту представлена двома рівнями її виявлення – макро- та мікрорівнями. Вияв точки зору на макрорівні – це її позатекстова модель, зовнішня перспектива, яка проєктує авторську версію соціального буття. А мікрорівневий вияв точки зору – це її інтратекстова модель, внутрішня перспектива, що відображає світогляд наратора або персонажа [16, с. 106]. За умов контамінації нараторської та персонажної точок зору спостерігається всюдиприсутність та всеобізнаність автора, його здатність проникати в думки, таємниці та емоції персонажів. Текстова реалізація точки зору персонажа може здійснюватися за допомогою окремих лексем або

групи слів, синтаксично відособлених у реченні або органічно включених у дискурсну зону наратора, не виокремлюючись з неї ані графічно, ані інтонаційно.

Пропонуємо комплекси, запропоновані І.А. Бехтою [16, с. 106], для вияву нарації і точки зору в англійськомовній прозі доби постмодернізму: 1) різновид нараторів (різні типи нараторів і точки зору, які вони переймають на себе); 2) система зв'язків, у яких перебувають учасники нарації в межах текстової комунікації (автор – читач; наратор – наратор; персонажі); 3) актуалізація мисленнєво-мовленнєвої діяльності в нарації (представлення окремих дискурсних типів та їх ставлення до точки зору).

**3.1.1. Ідеологічна характеристика точки зору – оцінний рівень світоглядної позиції оповідача.**

Розпочнемо вивчення ідеологічної характеристики оповідної перспективи з тлумачення ідеологічного / оцінювального рівня як такого, що умовно розуміємо як загальну систему ідейного світосприйняття [340, с. 8]. Аналіз ідеологічної точки зору дає змогу нам дослідити відмінність авторських позицій (точок зору) у тексті. З усіх чотирьох планів точки зору ідеологічний план найважче підлягає формальному дослідженню, цього не заперечує у своїх працях і сам Б. А. Успенський [171, с. 19], тому науковці за потреби вдаються до інтуїтивного методу його аналізу.

Вирішити завдання пошуку та визначення ідеологічної точки зору в художньому творі означає з'ясувати, з якої точки зору автор твору оцінює та сприймає зображуваний ним світ. Носієм оповідної перспективи на рівні ідеології може бути сам автор-письменник, оповідач (наратор), чия оповідна перспектива не збігається з авторською, або будь-хто з персонажів та дійових осіб. Ідеться про глибинну композиційну структуру твору, яка може бути протиставлена іншим зовнішнім композиційним прийомам [171, с. 19]. З уваги на композиційні можливості, ідеологічна оцінка надається однією домінантною точкою зору. Цю точку зору, без перебільшення, можемо назвати монополізуючою, тому що їй підпорядковуються всі інші. Навіть коли у творі декларуємо наявність інших

точок зору, відмінних від неї, наприклад, персональний погляд на ті чи інші події або явища, то лише сам факт наявності цієї оцінки стає оцінюваним згаданою нами доміантною точкою зору. Тобто суб'єкт, що здійснює оцінку, йдеться про конкретного персонажа, стає оцінюваним об'єктом і підпадає під критику та валоризацію загальної оцінювальної інстанції [171, с. 19].

Порівнюючи аналіз оповідної перспективи в плані ідеології з іншими планами її вираження, за “матеріал” аналізу беремо не окремі лексеми, словосполучення чи речення, а цілі пасажі, частіше розділи. Ідеологічна точка зору не є епізодичною, а наскрізною, і, як правило, пронизує увесь твір. Всі проаналізовані тексти нежанру *misery lit* об'єднує універсальна для них ідеологія – ідеологія бідності, злиднів, неблагонадійності, пияцтва й аморальності. У розпорядженні авторів цих творів є безліч варіантів реалізувати ідеологічну оповідну перспективу й поділитися з читачами поглядами на світ, соціум, сім'ю та побут. Ми відстежили наявність спільних тактик, схем та моделей реалізації оповідної перспективи в плані ідеології. Увагу привертає концепція хліба, яку автори *misery lit* не випадково обирають для розкриття знайомих кожному з них відчуття голоду, приниження та страху. Наведемо приклади з текстів *misery lit*.

Перший приклад є фрагментом твору Ф. Маккорта “*Angela’s Ashes. A memoir of a childhood*”, де автор, розповідаючи про недоїдання дітей в їхній сім'ї, насправді повідомляє читачеві значно більше – діти голодні і самотужки харчуються черствим хлібом, прокислим молоком та водою з цукром, тимчасом батьки цілком байдужі до їхніх потреб. Речення “*my mother turns to the wall and doesn’t make a move or sound*”, “*Dad stands in the middle of the room, staring at the ceiling*” – цьому доказ, і проблема з матеріальної площини (фінансова скрута і бідність) переходить у площину моральну (занедбані діти байдужих батьків):

“*My mother turns to the wall and doesn’t make a move or sound. The twins are awake, crying with the hunger, but Dad stands in the middle of the room, staring at the ceiling. Mam stays in the bed all day, hardly moving. Malachy and I fill the twins’ bottles with water and sugar. In the kitchen we find a half loaf of stale bread and two cold sausages. We can’t have tea because the milk is sour in the icebox where the ice is*

melted again and everyone knows you can't drink tea without milk unless your father gives it to you out of his mug while he's telling you about Cuchulain.

*The twins are hungry* again but I know I can't give them water and sugar all day and night. I *boil sour milk* in a pot, *mash in some of the stale bread*, and try to feed them from a cup, *bread* and goody. They make faces and run to Mam's bed, crying. *She keeps her face to the wall* and they run back to me, still crying. *They won't eat the bread and goody till I kill the taste of sour milk with sugar*. Now they eat and smile and rub the goody over their faces. Malachy wants some and if he can eat it, so can I. *We all sit in the floor eating the goody and chewing on the cold sausage and drinking water* my mother keeps in a milk bottle in the icebox" [353, c. 32].

Два наступні фрагменти розкривають гірку реальність персонажів. Життям малих дітей керує принцип "вкрасти, щоб вижити", і вони крадуть безупинно. Ховають скибки вкраденого хліба під подушкою і чекають на покарання або навіть розправу за вчинок у вигляді позбавлення їжі (starvation punishment).

"My *stealing* was done within the foster home as well. Waiting until everyone was outside, I'd sneak into the kitchen and take *slices of bread* and *stash them under my pillow*. Then late at night I'd sit up on my bed and nibble on my prize, like a mouse nibbling on a piece of cheese" [355, c. 82].

"There were a million things I could have done wrong. But on this occasion, *stealing food* was not one of them. "You've had *two slices of bread*". *The bread*. Almost always *bread*, it seemed. She'd been *counting slices* again, of course – and I knew she'd been *counting the slices*; she always did, so why would I take one? Why would I take *a slice of bread* knowing it meant *an extra two days added to the starvation punishment*, or a beating on the soles of my feet? I had to be Bradley" [356, c. 93].

Останній приклад – епізод, вибраний з твору Піпа Гренджера "Alone", є найпоказовішим для демонстрації оповідної перспективи в плані ідеології.

"Once again, what had started out as a blessing (with running water and gas ring), ended up being the cause of yet another catastrophe. The longed-for privacy led to another pregnancy, and it could not have come at a worse time. We were homeless,

practically penniless – despite Mother’s teaching salary – living in one room and now, *horror of horrors, the family breadwinner had a bun in her oven. Once the baby began to show, Mother’s breadwinning would be over*, at least until after the baby was born” [348, с. 40]. Звістка про те, що матір при надії і їхню сім’ю очікує поповнення, наводить на оповідача та головного персонажа твору не радість, а страх і паніку. Матір, єдину годувальницю сім’ї, він порівнює з пічкою, а плід – з булочкою, яка всередині. Англійський переклад слова “годувальниця” – “breadwinner”, це складний іменник, утворений шляхом поєднання двох іменникових основ, однією з яких і є слово “хліб” (bread).

Поліфонія (або множинність точок зору) як один з найпоширеніших варіантів презентації різних ідеологічних точок зору в межах одного твору не є властива текстам досліджуваного неожанру. Термін “поліфонія” ввів у літературознавство М. М. Бахтін [12, с. 381], його вивчення в контексті оповідної перспективи складається з трьох основних пунктів:

- 1) наявність у творах не однієї, а кількох ідеологічних точок зору, адже термін “поліфонія” є синонімічним до терміна “багатоголосся”;
- 2) абстрактної ідеологічної точки зору, яка не належить жодному з реальних персонажів твору, тут не існує;
- 3) дані точки зору обов’язково несуть не тільки смислове навантаження, а й ідеологічну цінність; відмінність між ними полягає в оцінці дійсності та оточення конкретним персонажем, як носієм окремо за ним закріпленої ідеології.

За словами М. М. Бахтіна, для автора-письменника важлива насамперед відповідь на питання, чим для героя є світ, в якому він живе, і яка його самоідентичність; а питання про місце та становище персонажа в зображуваному світі стає другорядним [12, с. 381–393]. Відповідно, пазлами, які є складовими образу персонажа, стають не елементи дійсності – світ, побут та оточення персонажа, а значення цих елементів для нього самого та його свідомості. У такий спосіб поліфонія стає інструментом для реалізації оповідної перспективи в плані фразеології. Тому при аналізі тексту зважаємо на ймовірність зіткнення точок зору на рівні ідеології, так зване нашарування ідеологічних пластів.

Коли йдеться про авторську ідеологічну оповідну перспективу, то ми маємо на увазі не авторську систему цінностей та його світогляд загалом, а тільки ту точку зору, той кут бачення, під яким він розглядає та оцінює перебіг подій у конкретному творі [340, с. 11]. Автор може свідомо вести оповідь не від свого імені, може й почергово замінювати одну точку зору іншою, і що найцікавіше – у плані ідеології в окремих випадках навіть може присвоїти собі подвійну оповідну перспективу, коли надає оцінку, тобто виражає свою ідеологічну точку зору одночасно з кількох позицій. Якщо ідеологічна оцінка здійснюється конкретною особою, яка є учасником подій, то на ідеологічному рівні твору реалізовується персонажна точка зору, і персонаж цей може бути головним, другорядним або з'являтися фрагментарно в окремих епізодах.

Головний персонаж твору може виступати як предметом оцінки, так і її носієм. Для творів нежанру *misery lit* характерний другий варіант. Цей прийом добре знайомий кіномитцям: коли особа, з точки зору якої відбувається процес “очуднення”, тобто той глядач, для якого і розгортається дія художньої дійсності, подається в кадрі як випадкова фігура, десь на периферії зображуваної картини.

Б. А. Успенський у праці “Поетика композиції” [171, с. 23] в розділі, присвяченому вивченню ідеологічної точки зору, використовує термін “остранение” (рос. – мова оригіналу), українською перекладаємо як “очуднення”. Отже, “очуднення”, або “учуднення” (від слова “чудний”) – один із прийомів художнього відтворення дійсності, теоретично обґрунтований В. Шкловським. Сенс його полягає в тому, що письменник для загострення читацького сприйняття подає несподіваний, “чудний” погляд на зображуване. Прийом очуднення змушує читача замислитись, побачити предмет з особливої точки зору. Звичне очуднюється (рос. “остраняется”), і презентується як побачене вперше, що призводить до появи дещо невиразної, сповільненої, місцями “застопореної” мови письменника і повертає дитяче, наївне і безпосереднє бачення світу [181, с. 67].

Найпоширенішою наративною ситуацією є та, коли носієм ідеологічної точки зору виступає один з персонажів твору, головний, другорядний або навіть епізодична фігура. Та всупереч цьому всі дії твору не завжди представлені крізь



призму та ідеологічну оцінку тільки цього персонажа. Згадана особа може не брати участі в подіях твору, а тому можливість реально оцінювати описувані події нівелюється: те, що доступно для поля зору читачів, суттєво відрізняється від того, що бачить цей персонаж [171, с. 24]. Тому коли зазначається, що композиція твору вибудована згідно з оповідною перспективою конкретного персонажа, то мається на увазі, що, ставши безпосереднім учасником подій твору, цей персонаж оцінив би їх (висвітлив своє бачення) саме так, як це робить автор твору.

Б. А. Успенський пропонує класифікувати носіїв ідеологічної точки зору на актуальних та потенційних [171, с. 25]. Оповідна перспектива, незалежно від того, належить вона авторові чи нараторові, може виражатися безпосередньо у творі (нарація ведеться від імені автора або наратора) або може бути виокремленою шляхом спеціального аналізу. Аналогію проводимо і з персонажем – носієм ідеологічної точки зору: в одних ситуаціях він сприймає описувані у творі події та надає їм власної оцінки; в інших випадках, коли носій ідеологічної оповідної перспективи є потенційним, подія описується начебто крізь ідеологічну призму цього персонажа, тобто отримує таку оцінку, яку би цей персонаж їй дав [171, с. 24].

Проблема точки зору в плані ідеології найскладніше підлягає формальному вивченню та систематизації. Попри складність процесу її ідентифікації, окремі засоби вираження оповідної перспективи на рівні ідеології таки існують, серед них так звані постійні епітети. Вони зустрічаються в художніх текстах, незалежно від поточної ситуації, і засвідчують ставлення автора до згадуваного об'єкта [171, с. 25].

Засобами вираження ідеологічної оповідної перспективи стають засоби фразеології (стилістична характеристика мови тексту). Тільки лінгвістичні засоби експлікації точки зору, тобто “фразеологічні ознаки” її вираження, автори використовують у двох варіантах: у першому варіанті вони застосовуються для характеристики тої особи, якій ці фразеологічні ознаки адресовані, таким чином світогляд когось із персонажів або самого автора може визначатися шляхом стилістичного аналізу його мовлення; у другому варіанті вони можуть бути

використані для адресування в тексті до точки зору, експлуатованої автором. Простою ілюстрацією є пасажи невластне-прямого мовлення в авторському тексті, які вказують на використання автором персонажної точки зору .

Перший варіант демонструє реалізацію оповідної перспективи в плані ідеології, тобто вираження певної ідеологічної позиції (оповідної перспективи) через фразеологічну характеристику. У другому варіанті йдеться про істинний план фразеології, власне фразеологічні точки зору, наявні в тексті художнього твору. Перший варіант реалізації ідеологічної точки зору може стосуватися багатьох видів словесного мистецтва, тому що і в кіно, і в театрі, так само як і в літературі, наявна мовленнєва (стилістична) характеристика позиції персонажа, котрий здійснює акт нарації; чого не можемо сказати про другий варіант, властивий тільки літературним творам. Це й пояснює вузьку обмеженість фразеологічного плану оповідної перспективи галуззю літератури.

З одного боку, мовленнєва (стилістична) характеристика уможливорює посилення на виражену індивідуальну та соціальну позицію; а з іншого – вона може призвести до апелювання до того або іншого світогляду, якоїсь доволі абстрактної ідеологічної позиції. Тут розуміємо важливість стилістичного аналізу оповідної перспективи на рівні ідеології, який допомагає визначити багатоплановість твору, де кожен план відповідає ідеологічній позиції. Серед планів, що паралельно співіснують, але мають різний ступінь вираження в рамках однієї ідеологічної перспективи, виділяємо романтичний, побутовий, релігійний. Аналізуючи корпус текстів *misery lit*, фіксуємо, що ідеологічна точка зору в них виражена в плані побутовому, соціально-побутовому, зрідка – романтичному.

Вагомий внесок у дослідження ідеологічної точки зору зробив відомий Р. Фаулер. На його погляд, ідеологічна точка зору відіграє важливу роль у мотивації та організації першоважливої мети і завдань тексту – розповісти читачеві про моральні цінності та життєві принципи окремого персонажа, а іноді й повідомити про упередження, які має оповідач щодо своїх персонажів. Фундаментальним у підході Р. Фаулера є те, що значення лінгвістичних структур

у літературі він ототожнює із зв'язками між побудовою тексту та соціальними, інституційними, *ідеологічними умовами його творення* [245, с. 213–235].

Поняття ідеології Р. Фаулер трактує як систему вірувань, цінностей, переконань і категорій, посилаючись на які, людина й суспільство розуміють та пізнають світ і якою мірою це стосується тексту [246, с. 130]. Вибудовуючи ідеологічну точку зору в розповіді, автор має у своєму розпорядженні різні засоби її реалізації, і для її аналізу насамперед треба відповісти на запитання “хто саме в композиційній структурі твору є двигуном формування тієї чи іншої ідеології?”. На думку Р. Фаулера, ідеологічна точка зору може втілюватися двома способами: прямим – через різні модальні структури, що виказують судження і переконання наратора або персонажа; або непрямим способом – через інші частини мови [246, с. 131].

Р. Фаулер неодноразово наголошує на важливій ролі модальності в процесі формулювання ідеологічного плану твору. Лінгвістична реалізація, яка прямо і безпосередньо виражає судження та погляди оповідача / персонажа, здійснюється завдяки словам модальності; прислівників модальності, серед яких “звичайно”, “можливо”, “авжеж” (it is certain / probable that). Вони мають прикметникові еквіваленти: “точно”, “можливо”, “можна з впевненістю стверджувати, що...”; прикметників та прислівників оцінювального характеру: “на щастя”, “щасливий”, “щасливчик”; дієслів, що виказують знання, передбачення, прогнози, оцінку, серед них “здаватися” (seem), “вірити” (believe), “гадати” (guess), “передбачати” (foresee), “схвалювати” (approve), “не любити, дратувати, відчувати неприязнь” (dislike); загальних речень: узагальнені твердження та загальні судження про загальноприйняті та відомі природні факти [137, с. 79].

Цінність моделі Р. Фаулера полягає в наданні чіткого лінгвістичного критерію для розпізнання і визначення кожного типу точки зору. Відповідно можемо виділити найважливіші лінгвістичні категорії кожної семантичної функції точки зору, зокрема й ідеологічної, яка може бути експліцитною, тобто явною, виразною і точною (способи її вираження – слова модальності, оцінювальні прикметники та прислівники); та імпліцитною (неточною, невиразною, де “щось

мається на увазі”) і виражається за допомогою певного лексикону та перехідності [137, с. 80].

**3.1.2. Фразеологічна характеристика точки зору – лінгвальний рівень опису текстових антропоморфів.**

Варіативність точок зору в художньому творі простежуємо і на фразеологічному рівні, коли автор використовує пряме, непряме або невласне-пряме мовлення, а також різні мовні засоби для опису та характеризування персонажів [132, с. 174]. Автор може використати свою точку зору або ж точку зору третьої особи, стороннього спостерігача, який не є персонажем твору. Саме план фразеології відповідальний за позначення зміни авторської позиції [170, с. 36]. За Б. Успенським, рівень фразеології визначає реалізацію голосу наратора і мовлення персонажа. Фразеологія не є інструментом вибудовування точки зору, а способом її вираження. Вона зумовлює авторський вибір дискурсу, а голос персонажа або наратора його передає. Отже, будуючи розповідь, автор опирається на одну із точок зору, “вірить” опису одного або іншого джерела. Описи у формі прямого мовлення зливаються й автоматично переходять у план мовлення автора. Тож через прийоми “вкраплення”, або “вклинення”, персонажного мовлення у текст автора відбувається трансформація точки зору або оповідної перспективи, зміна наративних позицій [19, с. 235].

Коли ми говоримо про мінімальну наявність авторського мовлення в тексті, то йдеться про використання єдиної точки зору. Авторська точка зору як оповідача може збігатися або не збігатися з точкою зору одного з учасників твору. У разі співпадіння авторської точки зору як оповідача з точкою зору когось із безпосередніх учасників твору, головного або другорядного персонажа, говоримо про оповідь від першої особи однини, відому нам як *Ich-Erzählung*, або *I-narration*. Саме цей тип оповідної перспективи є наскрізним для всіх без винятку творів нежанру *misery lit.* Другий можливий варіант оповідної перспективи в наративній ситуації – оповідь від третьої особи однини [132, с. 175]. Важливо, що текстовий антропоморф є єдиним носієм авторської точки зору в конкретному

творі. Втім великий інтерес викликають твори зі змінною авторською позицією та множинною точкою зору. Остання властива фразеологічному плану вираження оповідної перспективи. “Трансформацію точки зору на фразеологічному рівні забезпечують не тільки зміна авторського мовлення чи ведення оповіді від першої або третьої особи однини, тобто певний вид нарації, а й вживання в тексті власних імен та різноманітних найменувань і номінацій” [132, с. 175].

Нижче наведемо приклади взяті з твору Дейва Пельцера “The Lost Boy”, де він, розповідаючи читачеві історію свого надважкого дитинства, залежно від настрою, ступеня гніву, образи, сорому, розгубленості чи розлюченості, згадує про батьків, біологічних та прийомних, маму і тата, вживаючи слова *she*, *Mother*, *he*, *Father*, *my Dad*, *Joanne*, *Michael*, *the Nullses* etc.

Щодо особових займенників *he*, *she* та іменників *Mother*, *Father*, які, до речі, автор на письмі пише з великої букви як власну назву, то в плані фразеології вони надають точці зору персонажа (тут самого Девіда Пельцера) забарвлення відсторонення, неприязні та антипатії, яку він відчуває до матері й батька:

“I tried to look at the judge. I swallowed hard once more before I sterted to deliver my rehearsed line about how I had lied and that I had indeed caused all the problems at home and that *Mother* had never abused me. From the corner of my right eye I could see *Mother's eyes* locked on to me.

Time stood still. I closed my eyes and imagined myself being driven back to *The House with The Mother*, where *she would beat me* and I would be forced to live at the bottom of the stairs, dreading the second set of commercials, wishing I could some day escape and become a normal kid who was allowed to be free of fear, to play outside” [355, с. 71].

“I wiped my runny nose with my finger and closed my eyes. For a brief moment, *I saw myself* standing in front of the kitchen sink – *back at The House*. Beside me I could see a smelly, pink paper napkin. I took a deep breath before I opened my eyes...” [355, с. 102].

Автор демонстративно називає дім, в якому жив не “своїм домом”, а “будинком з мамою” (*The House with The Mother*), або *The House*, також ніколи не

вживає словосполучення “моя мама”. Саме ці фрази слугують для експлікації точки зору головного персонажа на фразеологічному рівні.

Звернімося до особливостей вживання власних імен, які автор використовує як дієвий інструмент для реалізації оповідної перспективи у плані фразеології. У наведених нижче фрагментах твору розповідається про переїзд Дейва до дитячого будинку сімейного типу та його освоєння в новій прийомній родині. За нашими спостереженнями, на початку знайомства зі своєю новою матір’ю та в перші дні спільного перебування Девід звертається до неї місіс Катанзе, а через зовсім короткий відрізок часу вже кличе її по імені Ліліан. Так автор за допомогою власних імен на рівні фразеології виказує точку зору, зокрема її динаміку, адже перехід від офіційного звернення за прізвиськом до дружнього звертання на ім’я символізує зародження теплих стосунків в атмосфері довіри та порозуміння:

“My welcome at Aunt Mary’s was probably worn out even before the first week of July, when I was placed in my first permanent foster home. My new foster mother, *Lilian Catanze*, greeted Ms Gold and me at the door. As I followed *Mrs Catanze* and Ms Gold up the wide, open stairs that led into the living room, I tightly clutched a brown grocery bag containing all my worldly possessions” [355, c. 83].

“*Mrs Catanze* led me into the first room down the hall. After putting my clothes away I joined her on the twin-sized bed. “I need to explain a few things to you – the home rules. You are responsible for keeping your room clean and helping out with the chores. You do not enter someone else’s room without their permission first. There is no lying or stealing in this home. If you want to go somewhere, you first ask me and tell me where and how long you’ll be away...” [355, c. 87].

“*Yes, Mrs Catanze,*” I said in a soft, slow voice, *still feeling awkward calling her Lilian or Lily*. She patted my leg before leaving the room and closing the door. I leaned back on the bed, smelling the fresh – scented pillowcase. I tried to focus on the sounds of cars rushing up and down the steep street until I finally gave in to sleep” [355, c. 88].

“A couple of hours and three shopping bags later, *Lilian and I* returned to her home. *I smiled from ear to ear* as I closed the door to my room, then *laid out all of my clothes as neatly as I could*. Next, I arranged the shirts by their colours and folded my

underwear briefs and socks just right before putting them away. I sat by the foot of the bed for a few seconds before I ripped open the drawers and *rearranged my clothes again ana again*. After the fourth time, I slowly opened the drawers. *As gently as I could, I removed a dark blue shirt*. My hands trembled. I breathed in the smell of cotton. *Yes! I told myself! These are my clothes!* Clothes that no one had ever touched or worn before. Not rags that **Mother** had made me wear or clothes **she** had given me out of pity, that **she** had stored since last Christmas, or clothes from Aunt Mary that other foster children had worn before” [355, с. 97].

Цей фрагмент розповідає про відчуття невимовної радості Девіда, коли той разом зі своєю опікункою Ліліан чи не вперше в житті ходили по крамницях і придбали одяг спеціально для нього. Сплеск радості та позитивних емоцій автор у творі виражає *фразами* “I smiled from ear to ear”, “laid out my clothes as neatly as I could”, “rearranged my clothes again and again”, “As gently as I could, I removed a dark blue shirt”. Складно не помітити, наскільки трепетно і бережливо автор, а він і головний герой твору, ставиться до нових куплених спеціально для нього речей.

“My mixed feelings suddenly disappeared when *Lilian* dropped a nickel and a quarter into my eager palm. Forgetting to thank her, I raced into my room, found a jar I had saved and dropped the change into the jar. I stared into the jar every day. In less than a month I had earned over four dollars – more than enough, I figured, to fix my bike” [355, с. 107].

“I always stayed at the park until I could no longer suppress my growling stomach. Then I’d hop on my bike and casually pedal up the street to *Lilian’s home*. As a habit, whenever I’d burst through the front door, I’d suck in my breath and then scream, “I’m back!”, *Lilian* always answered my call, but one day she did not reply” [355, с. 114].

Утім, попри теплі стосунки з прийомними батьками, назвати нове помешкання “домом” автор не наважується. В тексті багаторазово зустрічаємо фразу “Lilian’s home”, яка у фразеологічному плані вираження персонажної точки зору засвідчує його неготовність до повного ототожнення себе з цією сім’єю:

“I had never ridden before, and I fell several times before I got the hang of it. And at the end of the day I ran over a nail, and the front tire went flat. Now as Stan *shoved the bike into Lilian’s house*, I could immediately see that both tires were flat and parts were missing from the bike” [355, c. 100].

“As Lilian stood with her hands on her hips, I jumped off my bike and puffed all the way as *I walked my bike up to her home*. I could tell by the look on her face that she was about to yell at me. But I beat her to the punch by giving her my best smile” [355, c. 108].

Протилежним є ставлення головного героя до мами та бабці, яких він у тексті беземоційно і “сухо” позначає словами Mother та Grandmother, ба навіть своїх рідних братів він нейтрально називає просто хлопцями (boys).

“*Mother marched in, followed by the boys*. Stan came in last, with a grin on his face as he pushed in my bike, which *Grandmother had purchased* for me last Christmas. I remembered that day when *Mother had allowed me* to ride the bike, twice. I had never ridden before, and I fell several times before I got the hang of it” [355, c. 99]. Цей параграф розповідає про візит Девідових мами та бабці з братами.

У процесі ведення оповіді наратор змінює позицію, а заодно й кут бачення свого спостереження та фільтр передачі інформації, послідовно “приміряючи” на себе точку зору різних персонажів твору або сторонніх спостерігачів, які безпосередньо не залучені до подій твору, мається на увазі оповідна перспектива всевидючого наратора третьої особи однини (omniscient narrator). Конкретизуючи вживання власних імен та інших найменувань, як дієвий інструмент зміни точки зору в плані фразеології, зупинімося на творі Д. Пельцера “A Man named Dave”. Згадуючи свою рідну матір, він послуговується періодичним чергуванням трьох лексем: *мамуся (mommy)*, *мама (Mother)* і *мамип (The Mother)*. Вибір слухного та відповідного слова на позначення особи матері залежить від її настрою, поведінки та стану тверезості / алкогольного сп’яніння:

“My first memories of Mother were caution and fear. As a four-year old child, I knew by the sound of Mother’s voice what type of day was in store for me. Whenever Mother was *patient and kind, she was my “Mommy”*. But whenever Mother *became*



*cross and snapped* at everything, “*Mommy*” transformed into “*The Mother*” – a cold, evil person capable of unexpected violent attacks. I soon became so scared of setting The Mother off, I didn’t even go to the bathroom without first asking permission. As a small child, I also realized that **the more she drank, the more my mommy slipped away, and the more The Mother’s personality took over**” [354, с. 4].

“Безперечно, що прийняття тої чи іншої точки зору виконує вагому стилістичну функцію, адже зумовлене ставленням наратора до людини – предмета оповіді або розмови. Відповідно, найменування персонажів, власні імена, прізвиська характеризують стосунки між оповідачем (відповідальним за оповідну перспективу) і цим персонажем. У такий спосіб автор виражає свою точку зору на рівні фразеології” [132, с. 177]. Аналогічним є спосіб вираження точки зору в плані фразеології британською письменницею Джулією Летчем-Сміт в її книзі “Daddy’s little girl”. Особа її батька в тексті твору позначається словами “Dad”, “Daddy”, “Father”, “Mr. Latchem”, “Julia’s father”, “Julia’s dad”, “Michael”.

“*Daddy*” (татко, татусь) – саме так ніжно, з любов’ю і трепетом Джулія, вона і автор, і наратор, головний персонаж твору, називає свого батька в роки раннього дитинства, коли описує спільно проведений час, ставлення батька до неї, позитивні риси його характеру та поведінки:

“*Daddy* was slightly chubby, unlike Mum and, also unlike her, he was always very natural with us kids, playing fun games with us up in Paul’s bedroom at weekends, out of Mum’s way. He was also very tactile, again in complete contrast to my mother, who didn’t show much affection. *Daddy* would think nothing of giving us kisses and cuddles. He was my hero. No other *daddy* could ever match my *daddy*. I had the best in the world” [350, с. 4];

“I also admired and adored my big brother. Paul wanted to be an astronaut when he grew up and I remember *Daddy* making up a song about it that would have us squealing with laughter. This was typical *Daddy*. He had a talent for words, and could make up rhymes effortlessly, cracking us up time and time again” [350, с. 5].

“*Dad*” (тато) – нейтрально озвучує особу батька, як ініціатора і безпосереднього виконавця фізичних домагань і моральних знущань над нею:

“In my secret life, *Dad* would continue to look for any opportunity for us to be alone together. He would sink so low as to use the fact that Mum was busy with the baby to get me by myself. Even when Mum was in hospital, just days after undergoing the major surgery of Andrew’s delivery, *Dad* would stop the car on the way home from visiting her in order to touch me again. He would pull the car into the side and fondle me before taking me back to Nan’s, where both Paul and I were staying until Mum came home” [350, c. 45];

“*Dad’s* “touching” became a frequent occurrence. Every Saturday after shopping we would sit in the car and his hand would venture between my legs. I would sit there just waiting for it, knowing that it would happen again. And every Saturday I was right. *Dad* would initially put his hand on my leg as I sat still, switching off mentally. Somehow I developed the ability to think of other things while it was going on. I would daydream about school and continue singing along to the likes of Gene Pitney in my head almost as though this was normal. The oddest thing is that it soon became normal” [350, c. 34];

“Living with *Dad* became extremely difficult. I didn’t know how to look at him any longer. He would behave very inappropriately towards me in the house, but was always careful not to make it apparent to Mum or Paul. *Dad* had a certain smile when he looked at me and I would notice him brushing past me, or assessing approvingly the things I wore, which always made me feel uncomfortable. At night, I would call *Dad* to bring me a drink in bed, and he would stand in my bedroom and pull his willy through the gap in his pyjama trousers and ask me to touch it” [350, c. 38].

“*Father*” (батько) – на це звернення натрапляємо в тексті твору відносно рідко: у вступних епілогах, що ознайомлюють з життям та побутом родини; у час стресових ситуацій, важливих подій та нових починань – переходу з початкової до середньої школи, закінчення старшої школи, переїзду до іншого міста, працевлаштування: “*Father* was forty when I was seven. For as long as I can remember he worked in the financial services industry, offering advice on such schemes as investments and savings” [350, c. 4];

“Everyone kept asking my why – why had I said such a thing? I realized I needed a motive, some reason for pointing the finger at *my father*, but I couldn’t think what to say. I knew I couldn’t say anything about either of my parents or the lifestyle we had at home as I didn’t want any more police involvement” [350, c. 68];

“During the difficult time, my parents had a huge influence on our lives. *My father* knew Swansea extremely well and was able to advise us which areas to avoid and which were reasonably priced. Mum and Dad even drove us around, looking at properties to rent” [350, c. 152];

“After a break for lunch, the next witness was called forward. *My father*. As he took the stand, I was determined to face him, to hear him lie through his teeth about me while I watched him and listened to his every word. After the plea – bargaining attempt he had to change his plea to guilty on two charges. He knew the tape would convict him otherwise” [350, c. 263].

“**Mr. Smith**” (містер Сміт) – звернення до батька Джулії представників служби опіки над дітьми, соціальних служб, директора школи та вчителів, лікаря-гінеколога місцевої клініки: “I gave a brief overview of my childhood, explaining about the conversation I had had with *my father* in which he had confessed to sexually abusing me as a child. I asked her if, had I recorded that conversation, it would have been enough evidence for him to be convicted. After some time, the police officer returned. She didn’t have a definitive answer for us, but she suspected that a type recording might not be able to be used in court, as Mr. Smith would have been unaware it was being made” [350, c. 194];

“**Julia’s father**” (батько Джулії) – таке словосполучення використовує автор-оповідач, коли про її батька говорять її друзі-однолітки, однокласники, сусідські діти, знайомі, згодом і члени президії присяжних на судових засіданнях: “No one could ever again say that *Julia’s father* was innocent. Twelve members of a jury had just given me something invaluable – my life back!” [350, c. 271].

“**Michael**” (Майкл) – так персонажа твору називає дружина, мати Джулії; теща, бабця Джулії, сусіди. В останньому розділі твору (епізод із зали судового засідання, де батька визнають винним у скоєнні злочину сексуального насилля в

сім'ї та розбещування неповнолітньої) сама Джулія називає його “Michael” або “a man”. Якщо персонаж, свідомість якого є домінантним ментальним фільтром оповіді, а відповідно і єдиним носієм оповідної перспективи у творі, розповідаючи читачам про перебіг судового слухання, називає рідного батька “якимось чоловіком” або просто “чоловіком” (на що вказує правило вживання неозначеного артикля в англійській мові), то саме завдяки правильній маніпуляції точкою зору в плані фразеології (вживання лексеми “man”) авторові вдається виказати негативне ставлення до свого батька-кривдника:

“As *my father* gave his evidence, he constanlly pulled at his ear in a nervous twitch. I was amazed by his lack of composure. I had been so sure that he would manipulate the jury and be his usual confident self. The usually self – assured man seem to have disappeared and in his place was the real Michael. The guilty Michael. A man trying to lie his way out of prison, who appeared to be fighting a losing battle” [350, с. 263];

“They held the power either to put a man in prison, or to live my life tainted with doubt. I began to dread Monday morning and the reading of the jury’s decision” [350, с. 265].

У досліджуваному тексті твору Джулії Летчем-Сміт “Таткова маленька дівчинка” розгортається еволюція точки зору. Читач розпочинає знайомство зі життям і сім'єю дівчинки в період її дитинства, коли тій заледве виповнюється сім років, і батько, якого вона з любов'ю називає “татко”, є для неї її героєм! Однак згодом, з настанням вікових фізіологічних змін, головна героїня твору зазнає морального тиску та фізичних домагань з боку свого батька і починає називати його просто “татом”. За кілька років Джулія перетворюється зі симпатичної дівчинки на зрілу юнку, домагання стають відвертішими та наполегливішими, і в творі частіше натрапляємо на слово “батько”. Нарешті, у фінальній частині твору авторці, вона й наратор, і головний персонаж, вдається якнайточніше виразити свою точку зору, адже для згадування особи батька вона добирає слова “Майкл” та “чоловік”. Таким чином лексичний ланцюжок “татко – тато – батько – Майкл – чоловік” стає інструментом вираження авторської точки

зору на фразеологічному рівні і символізує її зміну – від безмежної любові до татка-героя – до глибокої ненависті до батька-тирана.

“Наведений вище приклад ілюструє вживання оповідачем (єдиним носієм наскрізної точки зору) різних найменувань на позначення в тексті однієї й тієї ж особи, та існує безліч творів, де використовуються кілька різних точок зору на позначення того ж об’єкта, тобто автор змінює позицію / розташування свого “нараторського ока”. Відповідно в інструментарії автора є позиції / розташування тих персонажів твору, які з цим об’єктом перебувають у різних стосунках. Пропонуємо називати такі стосунки “варіантами валентності” оповідної перспективи в художньому творі” [132, с. 177]. “Під лексичною валентністю розуміють здатність слова (його лексико-семантичного варіанта) сполучатися з іншими словами, які створюють його валентнісний набір” [101, с. 20].

Для формальної ідентифікації точки зору, яку автор використовує як фокус чи фільтр нарації в конкретному фрагменті свого твору, допоміжним є аналіз діалогів, які розповідають читачеві, як різні персонажі називають один і той самий об’єкт. Характерно, що сам автор у власному авторському мовленні може називати згадуваного об’єкта будь-яким із цих імен, зокрема коли йдеться про опосередковану оповідну перспективу у творі і наратором є не один з персонажів твору, а третя особа, що перебуває за межами художнього світу, уже згадуваний нами omniscient narrator. Переймаючи на себе точку зору одного з персонажів для опису й характеристики дій певного обраного персонажа, автор уможлиблює зміну своєї позиції. Назвемо таку авторську преференцію “мобільним ракурсом”.

Для творів *misery lit* характерно те, що на початку твору або нового розділу автор називає обраного ним персонажа офіційно по імені, без фамільярностей, не виказуючи жодних міжособистісних стосунків, що вже могли скластися, або не даючи жодних натяків та підказок на те, як вони складуться далі в розвитку сюжету. Іншими словами, ми зауважили, що автор вдається до максимально об’єктивної нарації. Тільки після вступного загального представлення цього персонажа читачам, так званого “першого знайомства”, автор переходить до його детальнішого опису, схиляючи фокус нарації в бік суб’єктивності.

Зворотню послідовність зустрічаємо у творі яскравої представниці нежанру misery lit Мері Менінг “Nobody will believe you”. У наведеному фрагменті автор, вона й наратор, і головний персонаж, знайомить читацьку аудиторію зі своїм вітчимою, який з’являється в житті її сім’ї через рік після смерті рідного батька. Для героїні його поява стає несподіваною та небажаною. Авторка спершу дає довідкову інформацію про особу вітчима, його походження, вид діяльності та спосіб знайомства з матір’ю і тільки після цього називає його ім’я та описує перші хвилини їхньої першої зустрічі. Саме таку послідовність передачі інформації обирає автор для реалізації власної точки зору на фразеологічному рівні:

“Mother had been having an affair before Dad died. He was a farmer from Carlow who worked all over Ireland as a crane driver. He had stayed in Ardee a couple of times, in a Bed & Breakfast, and inevitably had his car filled at our petrol station. That’s how they met. Years later I discovered that Dad had suspected it, following her one weekend to see where she was going. Frustratingly, I never heard what happened next. Naturally Rikki and I knew nothing, only that in the months following Dad’s death we hardly ever saw her” [351, с. 26].

“Finally we heard the back door open and Mother came into the sitting room followed by a man who had glaring blue eyes, a tanned weathered face and grey hair. She was smiling and looked happier than I had seen her in a long time. “This is Sean”, she said, “We’ve just got married, so he is going to live with us now”. Just like that. She didn’t show us any wedding ring or give us any more information about it. Rikki and I said hello and he said it back to us” [351, с. 27].

Найчастіше ім’я, прізвище, прізвисько чи звертання, обране автором для згадування або позначення певного персонажа, зумовлене не віком, походженням, соціальним статусом останнього, а тільки вибором оповідної перспективи, крізь призму якої ця інформація передається, тобто точка зору автора-наратора і номінація персонажів є взаємозалежними, прямопропорційними поняттями.

У підсумку стверджуємо, що приклади виділення точки зору на фразеологічному рівні реалізовані в творах misery lit двома способами: 1) за допомогою прямого мовлення, коли увага зосереджується на кореляції між

мовленням персонажів та мовленням автора у художньому тексті та 2) вживанням особливих найменувань і номінацій предметів, людей і місць.

**3.1.3. Просторово-часова характеристика точки зору – хронотопна позиція наратора у розкритті наративних рівнів прозового тексту.** У багатьох наративних ситуаціях точка зору оповідача є більш або менш чітко фіксованою в просторі та часі і визначається просторово-часовими координатами, які вказують на місце, звідки ведеться оповідь, та орієнтують у часі, в якому відбулися, відбуваються або тільки відбуватимуться представлені читачам події художнього твору [340, с. 57]. Локація оповідача може збігатися з місцем перебування згадуваного персонажа у творі, і тоді автор постає в образі кореспондента, який веде репортаж з місця події або місцезнаходження того ж таки персонажа. Послугуючись синонімічною термінологією, ведемо мову про використання певної просторово-часової перспективи для побудови оповіді. В інтерпретації свого значення під перспективою розуміємо систему передачі три- або чотиривимірного простору за допомогою художніх прийомів обраного виду мистецтва. За умов класичної лінійної перспективи точкою відліку є позиція особи, яка безпосередньо здійснює акт нарації. У словесному мистецтві – це вербальна фіксація просторово-часової належності описуваної події до суб'єкта, що описує, тобто автора [171, с. 80].

Встановлення просторово-часових зв'язків є одним зі шляхів проникнення у всесвіт дискурсу, розкритий у тексті. Лінгвістичні просторово-часові координати вказують на розташування вигаданих персонажів у вигаданому світі, фіксують їх положення в ньому і відчиняють вікно для читача, вказуючи де і коли він може їх зустріти [72, с. 45–54]. Фокалізація наратора рухається від одного персонажа до іншого і від однієї деталі до іншої, а перед імпліцитним читачем постає завдання з окремих описів створити спільну картину, в разі потреби додавши для розуміння щось із особистого досвіду. Інтимізація залежить від складності, реалістичності, наближеності до читацького бачення такої наративної картини.

Розгляньмо кілька можливих варіантів просторового тла в художньому творі. Збіг нараторських та персонажних просторових координат. Позиції персонажа у творі можуть збігатися або ні з місцезнаходженням оповідача або спостерігача. За умов збігу оповідач перебуває в тій самій локації, що й описуваний ним персонаж, він закріплюється за цим персонажем тимчасово або впродовж усього твору. Коли цей персонаж виконує якусь дію, то оповідач автоматично залучається, наприклад в епізоді, де персонаж переходить з одного приміщення в інше, оповідач “рухається” разом з ним; коли персонаж долає певну відстань з точки А в точку Б автомобілем, то й оповідач “переміщується” паралельно. Найчастіше перевтілення автора в персонажа є повним, і він переймає на себе його точку зору не тільки на просторово-часовому рівні, а й на рівні фразеології, психології та ідеології. Проте існує безліч наративних ситуацій, коли автор, без перевтілення в персонажа, стає його супутником і рухається вслід за ним, їхні позиції збігаються в плані просторової характеристики, але різняться в плані ідеології, фразеології та психології [171, с. 81]. Таке розташування наративних позицій дає змогу авторові об’єктивно описувати персонажа.

Варіанти просторового прикріплення автора до одного з персонажів твору є явищем доволі поширеним. Такі сприятливі для автора умови уможливають презентувати події твору з своєї авторської позиції й частково персонажної. Існує ще один додатковий варіант розташування оповідної перспективи у творі: прикріплення оповідача не до конкретного одноосібного персонажа, а до групи осіб, що дає можливість підтвердити присутність персонажа у визначеній локації, проте можливість встановити місцезнаходження оповідача і надалі є відносною.

“Minutes later *the door from the office creaks*. Father steps *out from the room*, shaking the policeman’s hand. The officer approaches me. He bends down. “David, it was just a small misunderstanding. Your father here tells me that you became upset when your mother wouldn’t let you ride your bike. You didn’t need to run away for something like that. So, you go home with your father now, and you and your mother work this thing out. Your father here says she’s worried sick over you”, the officer says, while gesturing *to the outside of the building*” [355, с. 28].



Цей епізод, взятий з твору Дейва Пельцера “The Lost Boy”, розповідає про Девідову втечу з батьківського дому напередодні. Істинна причина втечі – жорстоке поводження з хлопчиком його матері, та батько пояснює ситуацію в зовсім іншому, далекому від правди світлі. Персонаж твору міг би повідомити читачів, що поліцейський провів з ним коротку бесіду й озвучити суть цієї бесіди (тоді б позиція оповідача, а заодно й оповідна перспектива, залишалась просторово невизначеною), натомість вважає за потрібне вказати локацію і фразами “the door from the office creaks”, “out from the room”, “to the outside of the building” (виділено в тексті курсивом) наратор інформує нараторів, що зустріч поліцейського та Дейва відбулася безпосередньо в поліцейському відділку.

Розглянувши моделі тої наративної ситуації, де точка зору, з якої ведеться оповідь, збігається з просторовою позицією одного з персонажів твору, пропонуємо перейти до ознайомлення з протилежним варіантом, коли збіг, як такий, ми не простежуємо, але встановити місцезнаходження оповідача, тобто визначити оповідну перспективу у просторовому плані цілком реально.

Цей тип оповідної перспективи представлений у кількох формах, першою з яких є принцип послідовного огляду. Якщо точка зору наратора переміщається від одного персонажа до іншого, від однієї деталі до наступної, а читач при цьому наділений можливістю змонтувати ці окремі фрагменти в одну велику розповідь, то траєкторію руху авторської точки зору прирівнюємо до руху об’єктива камери в кінематографі, що виконує послідовний огляд якоїсь сцени [340, с. 63].

Представлення подій та описів автором не є безособовим, автор увесь час перебуває поруч з кимось із персонажів твору, послідовно змінюючи просторові координати своєї оповідної перспективи або, трактуючи мовою кіномистецтва, змінює ракурс зйомки [340, с. 60]. У своєму переміщенні від одного персонажа до іншого авторський об’єктив не є цілком незалежним, а радше нагадує естафету, що послідовно передається від одного учасника до наступного. Отже, просторова прикріпленість оповідача до персонажа тут зберігається. На противагу щойно проаналізованій наративній ситуації варто розглянути й ті, де рух авторської

точки зору не зумовлений рухом персонажа, тобто у своєму переміщенні авторська точка зору є цілком самостійною та автономною.

Авторське “око” поступово оглядає всю територію будинку зсередини і ззовні, і почергово перемикається з одного місця на інше, досить багато уваги приковано до, здавалось би, дрібних деталей інтер’єру чи ландшафту. Деталі в цих авторських описах надають описуваному більше автентичності та індивідуальності. Окремі фрагменти розгортають перед нами велику загальну картину. Такий прийом поширений і в кіномистецтві, і в літературі.

Ілюструємо варіант “послідовної” авторської оповідної перспективи епізодом з твору К. Спрая “Child C” про повернення Крістофера та його сім’ї додому у Великобританію (George Dowty Drive, UK) після канікул, проведених у США (Florida, the Keys; Kissimmee Drive, Orlando). Автор, для кращого розуміння читачами умов свого проживання, послідовно описує об’єкти їхньої занедбанної садиби у Великобританії. Розпочинає з опису кімнат, що належать сім’ї, потім переміщає свій “об’єктив” назовні – у двір.

“Looking around the garden, I could see *Bradley*. He was sitting *in one of the cars*, playing. *Charlotte* was *in the snooker room*, and I wasn’t sure where *Lulu* or *Karen* were. I cast a longing look at the shed where the freezer was kept. *Charlotte’s room* was a priority; she was turning it into her pink Cinderella palace. Now *Bradley* had his *playroom*, long and with low ceilings, with boxes higgledy-piggledy in an out-of-bounds area at one end, was like the inside of a little boy’s head. It was full of toys – so full you couldn’t see the floor apart from the area where *Bradley* would sit, randomly selecting toy cars to push around the tiny bit of space he’d left himself. There were building materials everywhere: pieces of timber laid out in the hall where the floorboards were dirty and rotting, piles of tools on oilcloths, parts of bathroom suites. *Another room* overflowed with the remnants of G. Parker’s stuff” [356, с. 164].

“*George Dowty Drive* was messy. Imagine a building site into which somebody has emptied the contents of a hundred jumble sales. It was like that” [356, с. 166]. Почерговий опис наратором їхнього будинку та прибудинкової території імітує погляд людини, яка за ними спостерігає. Насправді акт переміщення належить не

комусь з персонажів, а самому авторові. Винятком є автобіографічний нежанр *misery lit*, де автор та головний персонаж є однойменними.

“*Outside wasn't much better. So much junk, so much mess. The once-beautiful garden had been filled with things thrown out of the farmhouse. There were two caravans in the yard. One was a mobile home, really. Mother's brother bought it from some gypsies and was originally going to live in it, in the field at the farmhouse. The other vehicle was our touring caravan, which had come with us from George Dowty Drive. If you went in, the next thing you'd notice after the clothes strewn around and the smell was the rat droppings; you could hear the rats moving about inside*” [356, с. 166].

Покрокова фіксація авторського об'єктива на кількох місцях і персонажах, пов'язаних з ними, дещо послаблює авторську “прикутість” до одного з персонажів твору. Адже у творах *misery lit* в центрі сюжету завжди є один протагоніст – сьогодні дорослий, а ще вчора дитина, яка переповідає пережиті ним події минулого. Вся увага сфокусована на його почуттях, переживаннях, емоціях і стражданнях [292]. Коли у творі згадується освітній заклад, то це обов'язково та школа, до якої ходив наш герой; коли йдеться про побутову сферу і буденність, то знайомимося з крамницями, в яких робив покупки цей герой. Торкаючись теми здоров'я чи хвороби, дізнаємося конкретно про медичний заклад, у якому доводилося перебувати герою, а то й рятували йому життя. При послідовному русі авторської перспективи від одного місця до іншого розуміємо, що наш герой, попри психічні травми та глибоку затамовану образу, не є соціопатом, а навпаки проживає в соціумі і підтримує різні типи стосунків з оточенням. Відповідно, з'ясовуємо, що попри автобіографічність жанру і монополізуючу оповідну перспективу від першої особи однини (*I-narration, Ich-Erzählung*), твори *misery lit* є “густонаселеними”. Часто “1 сторінку квадратну тексту” заселяє кілька дійових осіб, тому послуговуємося терміном “густота населення”.

Послідовний авторський огляд не завжди гарантує описану просторову фіксацію, він може розповідати про різних дійових осіб, які перебувають в місцях,

зовсім недоступних для єдиного ракурсу або однієї точки зору [171, с. 85]. Таку техніку побудови оповідної перспективи зустрічаємо у творах *misery lit*, де автор, описуючи своє проживання в дитячому будинку сімейного типу, розповідає, що роблять брати і сестри його прийомної сім'ї у своїх окремих кімнатах. Читачеві видається, що автор-носій точки зору ніби по черзі відчиняє двері кожної окремої кімнати, заглядає в неї, потім ці двері зачиняє й інформує читача про те, що відбувається за зачиненими дверима. Це переконливий приклад переміщення авторської оповідної перспективи, зсув кута зору [171, с. 86], звідки ведеться оповідь:

“The night before we were due to leave on one of our trips to Nan’s, Richard and I were in the kitchen at home together. Mum had gone next door with Les to borrow the phone and the other boys were in the front room watching television. Richard started telling me all the things he and I would be doing on the way there and back, as well as while we were there. I was becoming angrier and angrier and I kept hearing a song in my head that had been featured on the television series *Grange Hill*, “Just say no”. I’d been thinking about those lyrics for years and for some reason, when Richard asked me if I wanted to do all those things, I just said, “No” [347, с. 143].

Ми розглянули наративні ситуації, опис в яких ведеться зі змінної позиції; іншими словами, описуване спостерігачем переміщається в просторі – рухається по полю опису. Вищенаведені приклади демонструють мобільність оповідної перспективи на просторовому рівні, яка дає змогу спостерігачеві переміщатися в просторі, замінюючи одну наративну позицію іншою. Опис складається з низки окремих сцен, сукупність яких і передає рух, аналогічний руху кадрів кіноплівки в кінематографі, кожен з яких окремо є нерухомим. Попри це існує інший спосіб передачі нараторського переміщення – замість окремих, послідовно фіксованих епізодів, що в сукупності відтворюють ефект “руху”, автор пропонує увазі читача один епізод, відтворений з рухомої позиції. Рухомість, або так звана “мобільність” оповідної перспективи, зумовлює характерну деформацію описуваних предметів [171, с. 86].

Якщо завдання полягає у фотографуванні рухомого об'єкта і передачі процесу руху, то Б. А. Успенський пропонує два варіанти його виконання: можемо кількаразово зняти цей об'єкт з порівняно короткою експозицією (отримуємо низку хронологічно послідовних кадрів, які сумарно дають змогу відтворити рух об'єкта), або вдаємося до тривалішої експозиції, де індикатором руху об'єкта буде розмитість та нечіткість зображення. Відомою є практика передачі руху за допомогою цих двох тактик у сфері образотворчого мистецтва [171, с.87] і, що найважливіше для нашого дисертаційного дослідження, в полі художньої літератури, де наш науковий інтерес викликає рух і переміщення нараторської точки зору. Ілюстрацією першого прийому є приклад послідовного огляду. У своїй науковій розвідці ми досліджуємо тексти творів *misery lit*, і наведені нижче фрагменти тексту є зразками мобільності оповідної перспективи (виділені курсивом фрагменти тексту позначають переміщення, рух, зміну позиції авторської точки зору, яка є фокалізуючою):

“Unknown to her, I *had gone in to Peebles* one Saturday and bought her a princess-cut diamond engagement ring at the town's only jewelers. *I arranged to borrow a van* for the day so that I could take her out and I wrote a speech because I knew I would be too nervous at the time for the words to come out the way I wanted them to.

*She arrived* as I planned and *I drove her to Neidpath Castle*, a thirteenth-century stone castle set in spectacular countryside. *We went for a walk* and *stopped* at the edge of a cliff, with *a river gushing past below*. It was a beautiful afternoon, with low wintry sun warming the air. I read to her: “Tracey, I want you to know how much you mean to me. I'll love you eternally and I'm so sorry for everything I've put you through. I know for sure now that I want to share the rest of my life with you” [349, с. 177].

“By the summer of 1987, just weeks prior to Stephen's first birthday, I took time off from the service and made our family's *first long-range trip*. Our *destination: Salt Lake City, Utah*. Since Patsy was complaining of being cooped up in the house, and, surprisingly to me, got along well with Grandmother, we decided to *take the journey*.

With Patsy and Stephen at Grandmother's house on a warm late morning, *I drove the Toyota to Mother's and stopped a few houses away*. Before getting out of the car, I stopped to collect myself. I checked my watch to make sure I wasn't late.

*Walking up to the house*, I noticed how worn and lifeless the grass had become and how overgrown and unkempt the bushes were. Among the well-groomed houses on the street, Mother's gloomy, rundown home stood out" [354, с. 262].

Можливим варіантом рухомої оповідної перспективи є її переміщення, що реалізується в тексті за допомогою об'єкта, який пересувається: рух автомобіля, що мчить магістраллю, вербально передається через рух образів та постатей, які трапляються на його зустрічному шляху. Аналогічною є сцена зображення персонажа, який здійснює подорож потягом. Рух суб'єкта трансформується на об'єкт, а предмети, за якими ведемо спостереження, наче оживають. Коли виникає потреба подати всеохопний опис певної події чи епізоду, то на зміну прийому послідовного опису й рухомої позиції оповідача приходять оповідна перспектива з "висоти пташиного польоту" [340, с. 63]. Під цим типом оповідної перспективи розуміємо всеохопний опис і детальний виклад певного епізоду чи сцени, де точка зору тотожна поняттю єдиного загального ракурсу зі широкою панорамою:

***"Night falls along the streets of Dublin. Children laugh and play under streetlights, mothers call from doorways, smells of cooking come at us all the way, through windows we see people around tables, eating.***

I am tired and hungry and I want Dad to carry me but I know there's no use asking him now the way his face is tight and set. I let him hold my hand and I run to keep up with him till we reach the bus place where Mam is waiting with my brothers" [353, с. 51].

Оповідна перспектива "пташиного польоту" часто знаходить застосування на початку або вкінці опису конкретного епізоду чи всієї оповіді загалом. Якщо епізод твору налічує багато персонажів, то наратор спершу пропонує читачеві вступне знайомство і загальний нейтральний погляд на всю сцену, що й нагадує нам опис "з висоти пташиного польоту", а відтак переходить до детальнішої характеристики окремих персонажів, "приміряючи" на себе дрібніші оптичні

позиції. У такий спосіб оповідна перспектива “пташиного польоту” стає своєрідною облямівкою для цілого твору [171, с. 89] (про функцію облямування оповідної перспективи йтиметься далі в контексті “обрамлення” художнього твору).

Додатковою можливою варіацією загального опису подій з віддаленої позиції є наративна ситуація, за умов якої поведінка персонажів описується як пантоміма, тобто описуються рухи, жести, міміка, але мовлення їхнє відсутнє. Цей тип оповідної перспективи має назву “німої сцени” [171, с. 90] і демонструє читачеві віддаленість особи наратора-спостерігача від безпосереднього місця розвитку подій, тобто оповідач веде спостереження за всім, що відбувається, та через дистанцію не здатен розчутити абсолютно все, що говорять й озвучують персонажі:

“Several people in the *queue that had rapidly formed behind us* and was now steaming gently tittered nervously, despite Mother’s foul language. Virtually every one of them would have seen and enjoyed Passport to Pimlico at their local Odeon not so very long before, and *they quite enjoyed seeing the cocky little clerk* turn a deep shade of beetroot. Besides, his red-hot face was just about the only heating to be had in the entire building. Luckily for the clerk, *his superior*, an old hand with awkward types like my mother, *stepped in and dealt swiftly with the problem* by hastily handing over our money. Next thing we knew, *we had been hustled politely and safely out of building* and on to the grey, glistening wet pavement. Clutching my mother’s hand, *I heaved a sigh of qualified relief*. I had avoided being the focus of her terrifying rage this time, but *the clerk had lit Mother’s blue touchpaper* and she was still fizzing. I felt that she was just looking for a place to go off, and *I was mortally afraid* I’d be caught in the explosion” [348, с. 123]. Це приклад “німої сцени”, що відбувається біля кас кінотеатру. Попередньо дізнаємося від оповідача і протагоніста твору “Alone” Піпа Гренджера, що біля входу до кінотеатру між його матір’ю та службовим працівником установи виникло непорозуміння, відтак почалася сварка, яка зовсім скоро, з огляду на вибуховий темперамент його матері та непоступливість клерка, переросла у серйозний конфлікт. Через відмову продемонструвати документи, які

засвідчують особу, Піпа з матір'ю не впустили до кінозали. Матір демонструє інспекторові рахунки за оплату комунальних послуг, які виймає зі своєї торбинки, на що останній, насміхаючись, улесливо заявляє, що навіть не певний, чи сумка належить їй. У пориві гніву матір Піпа лається і вживає безліч нецензурних та образливих слів, у відповідь на що працівник кінотеатру викликає додатковий персонал, і їх обох буквально викидають геть з приміщення кінотеатру. Натовп, який перебував у черзі, спостерігав за перебігом подій і вигукував неоднозначні репліки та кидав коментарі. Під час сцени головні, другорядні та епізодичні персонажі говорили, кричали, вигукували, перешіптувались, запитували, відповідали і т.ін., та автор для ведення нарації й передачі оповідної перспективи обирає точку, віддалену від епіцентру подій, і техніку “німої сцени”.

“On the kitchen worktop behind the door *I'd laid out a carving knife, a Stanley knife and a hammer. I got prepared to use any one of them if necessary. If I killed him it would only mean going to prison, which couldn't be any worse than the life. I was already living.*

*I quickly dressed Emma* so that we would be ready to make a run for it when the time came.

Fifteen minutes later *Richard was back* and banging on the door. I was surprised he didn't just kick it straight in, but maybe the few minutes he had had to gather his thoughts meant that he was keeping control of his temper.

*I was shaking* all over and thought I was going to throw up with fear. *I put Emma behind me and opened the door a crack again... I shut the door,* I waited for the sound of splintering wood as his foot came through the door, but it never came. When I was sure he'd gone *I went to a neighbor's house and stayed there* until late that night. I was still terrified that *Richard would find out* I had let our secret out of the bag. Eventually I felt it was safe to go home again.

*My neighbors gave me a walkie-talkie and promised* that if they saw his car or any member of the family approaching they would buzz me and I should grab Emma and run to their flat” [347, с. 205].



Наведений пасаж є зразком використання автором “німої сцени”, де у фрагменті тексту авторові вдається передати напруженість, боязнь та страх, які опанували героїню Джейн під час неочікуваного візиту її вітчима до будинку, де та переховується з маленькою донею. На допомогу Джейн приходять сусіди і погоджуються прихистити її. Наратор описує події, та жодного з персонажів не наділяє мовленням. Для передачі інформації не залучає ані прямого, непрямого чи невластне-прямого мовлення. За розвитком подій оповідач ніби віддалено спостерігає з іншого сусідського будинку або паралельної вулиці.

Позиція оповідача в тексті є фіксованою не тільки в просторових параметрах, а й в часових. Автор може представляти хронологію перебігу подій з власної позиції або з позиції когось із персонажів твору, відповідно, відбувається реалізація авторської або персонажної точки зору в просторово-часовому плані. В основі твору закладений авторський час, який у другій наративній ситуації збігається зі суб’єктивним відліком подій певного персонажа твору. В активному інструментарії оповідача є кілька технік вибору та реалізації оповідної перспективи в просторово-часовому плані: автор може займати власну часову позицію або змінювати її, щоб по чергово перебирати на себе точку зору одного, а згодом іншого персонажа. За умов власної авторської позиції для ведення оповіді автор використовує свій часопростір, який не обов’язково збігається з персонажним часом. Різні комбінації авторської й персонажної позиції призводять до ускладнення композиційної структури твору. Як наслідок, зростає інтерес до випадків полігамності точки зору та множинності часових позицій у творі.

Існує кілька варіантів поєднання та співвідношення різних темпоральних позицій у межах одного твору. Один з варіантів, який пропонуємо до розгляду, полягає в послідовній зміні нараторської оповідної перспективи на просторово-часовому рівні, де він по чергово описує події з різних точок зору, які належать різним персонажам твору або самому авторові. Події, що інтерпретуються з позицій, визначених різними часовими координатами, можуть нашаровуватися або передаватися за принципом ланцюжка. Нашарування означає, що протягом твору певні події переповідаються кількаразово, але щоразу з іншої оповідної

перспективи, контент розповіді той самий, фільтри нарації змінюються. Оповідь, викладена у творі за принципом ланцюжка, являє собою чітко фіксовану хронологічну передачу подій, у якій кожен етап викладу характеризується своїм, відмінним від попереднього, наратором, тобто відбувається використання оповідної перспективи різних персонажів твору [340, с. 66]. Досліджуючи тенденції вираження оповідної перспективи на просторово-часовому рівні у творах нежанру *misery lit*, зважаючи на його автобіографічність, нам складно виокремити нашарування точок зору чи знайти її реалізацію за принципом ланцюжка, адже всі без винятку наративні ситуації керуються єдиним уніфікованим наративним центром – першою особою однини.

На противагу принципу нашарування оповідної перспективи у творі з'являється її синтез та злиття в єдине. Синтез оповідних перспектив – це опис одного й того самого об'єкта або епізоду з різних позицій одночасно. Формальний вияв такого союзу оповідних перспектив подибуємо в примітках, коментарях та ремарках, що випереджають опис цього епізоду і слугують тлом для викладу наступних. Часові координати ведення оповіді можуть перебувати на рівні оповідної перспективи персонажа або оповідної перспективи самого автора, точка зору якого на часовому рівні суттєво відрізняється від персонажної точки зору, тому що тільки йому відома кінцівка твору [171, с. 92]. У своїй науковій розвідці ми дійшли до пункту розгляду явища подвійної оповідної перспективи, подвійної нараторської позиції. Перша наративна ситуація означає синхронність авторської та персонажної оповідних перспектив, авторська позиція лежить на темпоральній осі реального теперішнього; а другий варіант демонструє ретроспективну авторську точку зору, коли той начебто дивиться на всі події з ракурсу майбутнього [340, с. 68]. Перефразовуючи вищенаведену теоретичну інформацію, говоримо про присутність в першому випадку внутрішньої точки зору, коли автор дивиться на події зсередини, зважаючи при цьому на обмеженість знань персонажа щодо подальшого розвитку подій; та, навпаки, наявність зовнішньої оповідної перспективи, у другому випадку, де автор ніби споглядає на описувані події збоку, певна відстань відділяє його від дійових осіб та подій твору, і

зрозуміло, що при цьому йому відомі безліч фактів, про які персонажі можуть тільки здогадуватися [171, с. 93]. Приміткою є те, що градація на зовнішню та внутрішню перспективу здійснюється стосовно оповіді.

**3.1.4. Психологічна характеристика точки зору – суб’єктивно-об’єктивна проєкція оповіді в художньому постмодерністському прозовому тексті.** У процесі написання художнього твору автор завжди постає перед вибором – вести оповідь, посилаючись на свідомість, сприйняття та знання конкретної особи, тоді йдеться про реалізацію суб’єктивної точки зору, або ж описувати події тексту якомога об’єктивніше, вдаючись тільки до відомих йому фактів. Це стосується не лише мови художньої літератури, але й повсякденного побутового нарративу. Розповідаючи про подію, очевидцем якої ми стали, маємо можливість озвучити тільки те, що безпосередньо чули і бачили на власні очі, тобто презентувати факти, або ж спробувати відтворити внутрішній стан, емоції учасників цієї події, зрозуміти, що саме спонукало та підштовхнуло їх до тієї чи іншої дії або вчинку. Оскільки зовнішніх спостережень для цього недостатньо, то ми намагаємося перейняти на себе внутрішню точку зору цієї особи. За цим принципом ставимо завдання – визначити поняття “психологічна оповідна перспектива” й дослідити його вплив на структуру, зміст і форму художнього тексту [138, с. 61].

Підвищений інтерес до вивчення феномену точки зору можемо пояснити різноманітністю та численністю засобів її реалізації, тому пропонуємо перейти до розгляду двох основних способів реалізації точки зору (ставлення наратора до описуваних подій) у психологічному плані: структурувати події та персонажів нарації або з точки зору суб’єктивності, або з точки зору найбільшої об’єктивності [138, с. 62]. Перший спосіб стосується точки зору стороннього спостерігача (зовнішня точка зору), а другий – точки зору самого персонажа або всевидючого спостерігача, котрому якимось чином вдалося проникнути у внутрішнє ество цього персонажа (внутрішня точка зору). За наявності в тексті всевидючого спостерігача, читачеві описуються ментальні та розумові процеси,

які за здорового глузду не підлягають можливості спостереження збоку, адже стосуються тільки внутрішніх переживань, глибинних почуттів та думок. Насправді цей сторонній всевидячий спостерігач може хіба здогадуватися про внутрішні переживання персонажа, але завдяки проєкції зовнішніх рис поведінки іншої людини на свій суб'єктивний досвід досягається ефект достовірності та правдивості передачі точку зору.

Основними засобами експлікації зовнішньої психологічної точки зору слугують лексичні фрази на зразок “він сказав”, “він зробив”, “він заявив”, “він підтвердив”, “він зауважив” тощо. Не варто ототожнювати з фразами “він подумав”, “він відчув”, які є очевидними індикаторами внутрішньої психологічної точки зору [340, с. 84]. Розглянемо приклади вживання зовнішньої психологічної точки зору:

“Mother’s facial expression changed, *as if she were* deeply saddened. “Come on now”, *she said*, smiling, “for old times’ sake, call me ... call me Mom”, *she nearly pleaded*” [354, с. 279].

“As evil as Mother had been when I lived in her house, *she seemed to have reached* new levels of hatred. With Father gone and me removed, *it appeared as if Russel* had become the target of Mother’s rage” [354, с. 165].

За наявності у творі зовнішньої психологічної точки зору поведінка персонажа описується з посиланням на факти, незалежні від описуваного суб'єкта, а сам текст опису є безособовим з навмисним підкресленням об'єктивізації опису та непричетності автора опису до конкретної дії. Ще однією можливістю творення зовнішньої психологічної точки зору є опис з посиланням на точку зору певного спостерігача. Спостерігач цей вживає такі фрази: “виявилось, що він подумав”, “безсумнівно, що він знав”, “здається, що йому було соромно” та ін. Б. А. Успенський називає ці модальні оператори “словами віддалення або відчуження” [170, с. 114].

В обговоренні психологічної точки персонажа слід наголосити на важливості можливого одночасного співіснування внутрішньої та зовнішньої точок зору. До прикладу, якщо поведінка персонажа А є описана персонажем Б,

то читач націлений на внутрішню точку зору персонажа Б, тимчасом як А, об'єкт фокалізації, описується / подається із зовнішньої перспективи [340, с.84]. Своєю чергою у внутрішній точці зору доцільно також виділити два способи опису персонажа: з власної точки зору самого персонажа та з перспективи ззовні, де наратор позиціює себе як всезнаючий спостерігач.

У другому випадку ми виявляємо, що індикаторами внутрішньої свідомості є дієслова чуття та розумової діяльності, як відбиток перерозподілу психологічної точки зору на перцептивну та оцінну, або, як її ще називають, валоризаційну [16, с. 74]. Перцептивна точка зору тісно переплітається з процесами свідомості: відчуття, когніції, впливу і репрезентації дискурсу свідомості. Відстежуємо зв'язок оцінної точки зору з оцінними судженнями: що оцінюють і як. Між цими двома видами психологічної точки зору існує тісний зв'язок, бо відчуття і цінності переплітаються однаково і в розумових процесах, і в мові. Ментальні процеси як репрезентації внутрішнього досвіду є лінгвістичними індикаторами перцептивної точки зору в тексті. Свідомість людини має свою палітру емоцій. Внаслідок такої організації свідомість картини світу є продуктом опрацювання перцептивного, когнітивного й афективного досвіду та функціонує на різних рівнях усвідомлення і тільки несповна піддається вербальному опису [16, с. 208].

До дієслів лексико-семантичних груп розумових процесів належать:

– перцепції (to see, to hear, to feel, to notice, to observe, to watch) та ін.

“That night *I saw* everyone else’s family sitting in the school hall, but there was no sign of mine. Somehow I managed to ignore my disappointment and sing my song” [351, с. 36].

– когніції (to think, to say to oneself, to wonder, to remember, to recollect) та ін.

“By leaving my childhood memories locked in that box, *I thought I could continue* living under the illusion that I was “normal” and that my parents were “normal”, when in reality that couldn’t have been further from the truth” [351, с. 72].

– афекції (to like, to frighten, to hate, to scare, to enjoy, to annoy) та ін.

“*I felt more ashamed and guilty* than *I had ever felt* in my life, *hated myself* for taking so long to see my parents for who they really were – a pedophile and a mother so

obsessive she failed to witness her daughter's abuse" [350, с. 186]. У наведених фрагментах, елементарний вияв внутрішньої перспективи – нарація від першої особи, персонажем, який є учасником подій, суб'єктивність якої можна ідентифікувати лінгвальними рисами: дейксистом (використанням займенника першої особи однини), у часовій перспективі теперішнього, зосереджуючи когніції й оцінки у точці зору мовця [16, с. 75].

Коротко ознайомимося з термінологією та визначенням поняття “дейксист”. Отож, “дейксист” – це місцезнаходження та ідентифікація осіб, об'єктів, подій, процесів та дій, про які розповідається або згадується в розмові відносно просторово-часового контексту, який створюється та підтримується в процесі висловлювання; та, як правило, участі в ньому хоча б одного мовця та щонайменше одного адресата [285, с. 647].

“Дейксист розглядаємо двояко, як от, у термінах:

а) впливу соціо-просторово-часових умов комунікації на вибір форми;  
 б) граматичних та лексичних систем мови, що служать для вказування та відображення цих умов. Це дозволяє з'ясувати, як саме мовець використовує конкретну ситуацію для здійснення орієнтації в просторі і часі; або ж які саме лексичні мовні засоби існують для втілення цих цілей.

Оскільки всі твори нежанру (misery lit) написані від першої особи однини, то можемо сміливо стверджувати про присутність так званої I-narration та оповідної перспективи від першої особи однини в кожному з них” [138, с. 63]. Тому вважаємо доцільним докладніше розглянути тип оповіді від першої особи, іншими словами, точки зору, обмеженої оповідачем (first person limited):

“One of the scenes that has always remained clear in my head was saying goodbye to Jimmy on the doorstep of the foster home. He was crying and I wanted to as well, *but didn't dare to show my feelings to anyone*. Someone had told me that Jimmy would be coming back home as well in a couple of weeks, but *I didn't believe it. I think I must overheard* something that told me they were lying. I knew they were going to separate us and it broke my heart. *I'd hated it* at the foster home, but at least I'd had Jimmy with me” [347. с. 9].

“*I was paralyzed*. I couldn’t look at her. All I could do was continue to hold her. Time sped by and I still could not open my mouth. Here was a woman in my arms, now a major part of my life, who had just opened her soul to me and I...” [354, с. 220].

“The moment my dad came home is something *I will remember* all my life. I was at my nan’s. Indeed, the whole family was there: Mum, Nan, Paul, Andrew and even Katie. I sat on the sofa, staring at the floor, unable to watch him enter the house. Instead of being angry with him for denying the charges, *I was scared*. *I was terrified* that he would hate me, and that he would never forgive me for what I had done” [350, с. 71].

“Наведені фрагменти, взяті з творів нежанру *misery lit*, є прикладами застосування внутрішньої психологічної точки зору. За умов такої нарації психологічна точка зору набуває найширшої реалізації. Читач намагається зіставити себе з героєм, і фіксуємо високий ступінь емпатії, співпереживання, а це чи не головне завдання більшості творів художньої літератури. Втім така оповідна перспектива має і свої недоліки, адже автор зазнає значних обмежень: оповідач (у творах літератури *misery lit* він і є головним персонажем) може розповісти тільки про те, що з ним безпосередньо відбувалося і що він бачив особисто; про події, які відбулися за його відсутності він не в праві говорити. Сторінки цих творів містять тільки ту інформацію, яку пропустив крізь призму власного сприйняття головний персонаж, а це зумовлює суб’єктивну оповідну перспективу” [138, с. 63].

Отож, виявлено, що психологічна точка зору у тексті нежанру *misery lit* поділяється на зовнішню та внутрішню, що впливає на об’єктивність або суб’єктивність передачі інформації; та перцептивну й оцінну, залежно від вживання дієслів лексико-семантичних груп розумових процесів.

### **3.2. Мовні засоби вираження точки зору в прозовому тексті: лексико-семантичне ранжування постмодерністської оповіді**

Найпоширенішим у текстах нежанру *misery lit* є тип наративної ситуації, коли та чи інша точка зору виявляється не в одному, а відразу в кількох планах. Для прикладу, автор веде оповідь тільки від власної особи (I-narration), жодним

чином не посилаючись на знання, досвід чи точку зору будь-якої іншої особи [298], та це не дозволяє автоматично стверджувати про наслідування I-narration. За умов інших наративних ситуацій в автора з'являється можливість перейняти точку зору одного з персонажів. Як наслідок, автор вдається до регулярних або періодичних описів внутрішнього та емоційного стану відповідного персонажа, а решту персонажів зображує зі зовнішньої точки зору того ж таки персонажа, а це забезпечує повний збіг позицій автора і згадуваного персонажа в плані психології.

У процесі опису того, що вдається побачити, і того, що доводиться пережити персонажеві, автор послуговується його мовою – як варіант розглядаємо невласне-пряме мовлення, внутрішнє мовлення, внутрішній монолог та ін., тож авторська та персонажна точки зору збігаються в плані фразеології. Далі, здійснюючи переміщення в часі та просторі паралельно з персонажем, автор переймає бачення та погляди цього персонажа, і це приводить до збігу позицій автора з позицією персонажа в плані просторово-часової характеристики. За аналогічною схемою відбувається злиття і нашарування авторської та персонажної позицій у плані ідеологічної оцінки .

Припускаємо, що точки зору, виокремлені на різних рівнях аналізу одного й того самого художнього твору, збігаються між собою, тому й очевидним є збіг композиційних структур цього твору, встановлених на різних рівнях. У плані використання композиційних можливостей таку наративну ситуацію вважаємо тривіальною. Однак схожий збіг точок зору, виокремлений на різних рівнях аналізу, не є обов'язковим. Виявлення точки зору в одному з чотирьох планів не є запорукою її виявлення в іншому плані (на іншому рівні аналізу). Це уможливило появу складних композиційних побудов, де різні структури одного й того самого художнього твору виокремлюються на різних рівнях аналізу.

Твердження про існування закономірностей, які визначають певний тип точки зору в різних структурах твору, виокремленої на його різних рівнях, і те, наскільки одна структура зумовлена іншою, є гіпотетичним. Натомість продемонструємо взаємодію точок зору на різних рівнях аналізу, зокрема можливості їх збігу та розбіжності.



**3.2.1. Лінгвальна специфіка взаємодії наративної і персонажної точок зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на ідеологічному рівні.** В обговоренні реалізації ідеологічної оповідної перспективи визначаємо, з якої позиції або чийого ракурсу здійснюється ідеологічна оцінка – як можливі варіанти розглядаємо абстрактну позицію або позицію одного з персонажів, який є свідком та учасником подій, передбачених сюжетом твору (внутрішня точка зору). Говорити про сталу оповідну перспективу на ідеологічному рівні впродовж усього твору не варто, адже найчастіше стаємо свідками комбінації кількох оповідних перспектив або послідовного чергування та заміни однієї перспективи іншою, наприклад, ідеологічну точку зору персонажа поступово замінює абстрактна авторська ідеологічна перспектива або навпаки. У більшості прозових творів соціально-побутової тематики люди та події, які становлять тему розповіді, подаються крізь призму різного світосприйняття, що засвідчує наявність кількох ідеологічних точок зору, які вступають у складну систему відносин.

У творах нежанру *misery lit* найпоширенішою є контамінована точка зору, насамперед це стосується її ідеологічного та психологічного планів. Під “контамінацією” маємо на увазі взаємопроникнення дискурсно-мовного плану автора-наратора в мовну перспективу одного з персонажів. О. А. Андрієвська вважає, що принцип двоголосся і контамінації дискурсу наратора (автора) та мовлення персонажа має формальне відтворення тоді, коли невласне-пряме мовлення розглядають у двох аспектах: 1) як прийом художнього зображення, що реалізується низкою мовних засобів; 2) як вихідна синтаксична конструкція. Різні варіанти цієї концепції підтримали і вдосконалили В. А. Кухаренко, О. С. Полташевська, К. Я. Кусько, Г. Н. Бабалікашвілі.

Свого часу В. М. Волошинов замість терміна “контамінація” пропонував вживати термін “мовна інтерференція”, мотивуючи таку заміну тим, що слово у невласне-прямому мовленні “входить одночасно у два пересічні контексти”, у дві мови: мовлення автора та мовлення персонажа [39, с. 216–360]. Це положення В. Н. Волошинова разом з теорією “двоголосого слова” М. М. Бахтіна [11; 12]

стали основою для концепції контамінованого мовлення та взаємопроникнення суб'єктивних перспектив і багатоголосся, тобто поліфонії голосів О. А. Андрієвської. Аналогічно до теорії контамінованого мовлення, проводимо паралель контамінованої точки зору, де перетинаються та нашаровуються пласти оповідних перспектив автора і персонажа.

Розгляньмо питання ідеологічної оповідної перспективи в наративних ситуаціях, де вона належить авторові, оповідачеві або одному з персонажів твору. На функціях персонажа – носія ідеологічної точки зору акцентуватимемо найбільше. Щодо творів літератури *misery lit*, то особистість протагоніста твору, а ним завжди є особа, що в дитинстві зазнала знущань і насилля, а в дорослому віці наважилася викласти перипетії всіх минулих подій у мемуарах та автобіографічних спогадах, зображується у творі очима цього ж таки персонажа, фокалізація через власне “я” або прийом віддзеркалення [292]. З огляду на автобіографічність досліджуваних нами творів, очевидним є те, що головний герой твору є носієм тільки авторської точки зору, а відповідно і його ж ідеології. Між ідеологічними системами автора, оповідача та протагоніста твору немає жодних протиставлень чи розбіжностей.

У творах деяких письменників наявність різних ідеологічних точок зору в рамках одного художнього твору ніяк не відображається в аспекті фразеологічної характеристики. Їхні персонажі говорять досить одноманітно, мало відрізняються від автора або наратора. Аналізуючи оповідну перспективу в плані ідеології у творах *misery lit*, зважаючи на автобіографічність жанру, розуміємо, що пласти ідеології письменника, наратора і персонажа накладаються один на одного. Якщо ж відмінність ідеологічних точок зору виражається через засоби фразеології, то виникає питання щодо співіснування планів ідеології та фразеології.

Попри автобіографічність досліджуваного типу текстів, нам вдалося знайти точки розмежування авторської та персонажної оповідної перспективи в плані ідеології. Ми виявили низку проблемних питань з категорії релігії, філософії, етики й моралі, взаємовідносин, кохання, розлуки тощо, які розглядаються та аналізуються в тексті тільки з позиції оповідної перспективи автора – дорослого,

який сьогодні розповідає про все пережите в минулому. Адже для дитини молодшого або середнього шкільного віку, якою найчастіше є наш персонаж, нітрохи не характерно бути носієм такого світогляду.

“Legal abortion was not available then, not for many years after. The only options women had when they found themselves with an unwanted baby on the way, were to **go through with the pregnancy and have the child adopted**, go to a backstreet abortionist and pay them to do the deed, with wildly varying fees and degrees of skill, hygiene and basic anatomical knowledge, or simply to put up and shut up, and resign themselves ***to another mouth to feed and another body to house to clothe***. None of these was open to Mother if she were to continue to keep us all in the style to which we had become accustomed, so the “***do it yourself***” ***method, using a knitting needle and a bottle of gin, was all that she felt she was left with***” [348, с. 40].

Очевидно, що наведений нарративний фрагмент з твору Піпа Грейнджера “Alone” є прикладом реалізації ідеологічної перспективи дорослого, тобто автора. Вражає, місцями навіть шокує, його бачення можливості появи ще однієї дитини в сім’ї, яку він недалекоглядно називає “ще одним ротом, щоб годувати, і ще одним тілом, щоб одягати” (“another mouth to feed and another body to house to clothe”). А щоб позбутися небажаної дитини, автор як варіант пропонує всиновлення відразу після народження, і такий варіант, вважаємо, є проявом ідеології гуманізму в тексті. Однак деякі описувані події твору є віддзеркаленням ідеології жорстокості та аморальності, наприклад, згадуваний автором метод абортів за допомогою спиці для в’язання і з пляшкою джину для відваги та хоробрості.

Тема релігії і християнської віри займає вагоме місце у творах misery lit. Майже усі письменники цього нежанру більше або менше апелюють до Бога, довіряють йому свої найпотемніші бажання, найсокровенніші таємниці та численні скарги і нарікання. Тема релігії чи не найточніше демонструє усю специфіку лінгвальної взаємодії нарративної і персонажної точок зору на ідеологічному рівні: письменники misery lit, хоч є не надто ревними вірянами чи відданими паломниками, все ж таки твердо вірять в існування Творця як Вищої

Сили і повідомляють читачеві про релігійні переконання в дещо незвичній формі – вустами персонажа в особі малолітньої дитини, наївної і безпосередньої.

Результати докладного аналізу твору Френка Маккорта “Angela’s Ashes” представлені добіркою прикладів, які розкривають ідеологію, філософію та світогляд автора в питанні віросповідання: “Then a miracle happens and it’s all because of *St. Francis of Assisi, my favourite saint*, and Our Lord Himself. I find a penny in the street that first day back at school! I know I have to go to the statue of St. Francis of Assisi. *He’s the only one who will listen* but he is at the other end of Limerick and it takes me an hour to walk there, sitting on steps, holding on to walls. It’s a penny to light a candle and I wonder if I should just light the candle and keep the penny. No, *St. Francis would know*. He loves the bird in the air and the fish in the stream but he’s not a fool. I light the candle, *I kneel at his statue and beg him to get me out of fifth class where I’m stuck with my brother. St. Francis doesn’t say a word but I know he’s listening and I know he’ll get me out of that class. It’s the least he could do after all my trouble coming to his statue,* sitting on steps, holding on to walls, when I could have gone to St. Joseph’s Church and lit a candle to the Little Flower or the Sacred Heart of Jesus Himself. *What’s the use of being named after him if he’s going to desert me in my hour of need?”* [353, с. 232].

Маленький хлопчик, маючи чимало конфліктів та непорозумінь з однокласниками, шукає порятунку і підтримки не в батьків або родичів, не в адміністрації школи на чолі з директором чи завучем, а в італійського святого Франциска Ассізького. Персонаж з легкою іронією розповідає про довгу дорогу через усе місто, яку йому доводиться здолати для зустрічі зі святим, точніше його статуєю. Важко не помітити, що хлопчик цілком довіряє святому і покладає на нього всю надію у розв’язанні своїх соціально-побутових проблем. Про серйозні речі автор в особі дорослого чоловіка говорить вустами малої дитини. Кумедними є рядки, де персонаж звертається до святого фразами в наказовому тоні з відчутними нотками легкого шантажу та певних умов.

“**Jesus and the Weather**”. **This is my composition**. I don’t think Jesus Who is Our Lord would have liked the weather in Limerick because it’s always raining and the

Shannon keeps the whole city damp. When you look at pictures of *Jesus He's always wandering around ancient Israel in a sheet*. It never rains there and you never hear of anyone coughing or getting consumption or anything like that and no one has a job there because *all they do is stand around and eat manna and shake their fists and go crucifixions*.

Anytime *Jesus got hungry all He had to do was walk up the road to a fig tree or an orange tree and have His fill*. If he wanted a pint *He could wave His hand over a big glass* and there was the pint. Or *He could visit Mary Magdalene and her sister, Martha*, and they'd give Him *His dinner* no questions asked and *He'd get his feet washed and dried with Mary Magdalene's hair* while Martha washed the dishes, **which I don't think is fair. Why should she have to wash the dishes** while her sister sits out there chatting away with Our Lord? It's good Jesus decided to be born Jewish in that warm place because **if he was born in Limerick he'd catch the consumption and be dead in a month and there wouldn't be any Catholic Church and there wouldn't be any Communion or Confirmation and we wouldn't have to learn the catechism and write compositions about Him. The End**" [353, с. 234].

Вищенаведений пасаж демонструє добротні знання автора Френка Маккорта про життя Ісуса Христа на Землі. Автор згадує епізод про те, як Ісус нагодував свій голодний народ манною небесною; описано епізод про Марію Магдалину та її сестру Марту; як Магдалина вмила ноги Ісуса й обтерла їх своїм волоссям. Автор ділиться своїми знаннями з читачем, заручившись підтримкою персонажа, котрий активно долучається до ведення оповіді. Окрім цього, автор вибирає цікаву та незвичну форму подачі інформації – шкільний твір, написаний учнем п'ятого класу на уроці християнської етики на тему "Ісус і Погода" ("Jesus and the Weather"). Персонаж в особі юного хлопчика розмірковує про факти з життя Ісуса. Його розповідь у письмовій формі повна роздумів, розважань, іронії, дотепності і дитячої наївності: "The traffic slowed and suddenly I couldn't see the road for water, the rain and traffic throwing up a spray that made it look as though the cars were gliding on mist. The sky was black, and I mean *black*. Next, there was a flash of lightning, then a crack of thunder, which was deafening. Then again the lightning.

This was a new kind of storm. *A biblical storm. This was like God venting anger and shouting thunder at the world. God angry and spitting fury.* The lightning, when it happened, took our breath away. The whole car gasped. Then there was another crack of thunder, another explosion of light as lightning struck, stark and white and jagged against the black sky, *like skeletal fingers reaching out for sinners on earth.*

Mother smiled. I looked at her. She was sitting in the driver's seat with her hands on the steering wheel, literally calm in the centre of the storm.

“You see, children,” she said. “*You see this? This is what Armageddon will be like*” [356, c. 157].

Автор вустами персонажа порівнює погоду в його рідному місті Лімеріку (Ірландія) з погодою та кліматом в Ізраїлі і каже, що Ісусу буквально пощастило, адже там не було рясних і затяжних дощів, сирості, відповідно застуда і сухоти Його не лякали. Також персонаж (який є уособленням автора) ніяк не збагне, що Ісус міг отримати їжу і втамувати свій голод чи спрагу будь-коли, зірвавши плоди з фігових чи цитрусових дерев. Часто його почуття до Ісуса нагадують “білу заздрість”, адже хлопчик обділений у всьому, він постійно відчуває брак їжі, уваги й турботи. Як наслідок, наративна і персонажна точки зору послідовно чергуються або переплітаються в єдиному фрагменті тексту, який і демонструє лінгвальну специфіку їхньої взаємодії в плані ідеології.

**3.2.2. Лінгвальна специфіка взаємодії наративної і персонажної точок зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на фразеологічному рівні.** Здивування в пересічного читача викликає той факт, що зміна авторської позиції, яка виражається за допомогою використання прямого, непрямого та невласне-прямого мовлення, зустрічається не тільки в художньому дискурсі та на сторінках творів художньої літератури, а й у повсякденному побутовому наративі. Свою працю акцентуємо на дослідженні трансформації точки зору у фразеологічному плані у творах нежанру британської літератури доби постмодерну misery lit.

Поява елементів чужого мовлення в наративі автора, мається на увазі вкраплення персонажного мовлення в авторський мовленнєвий потік, є сигналом зміни авторської позиції (авторської точки зору відповідно), який розпізнаємо саме на рівні фразеології [340, с. 32]. Вивчаючи можливості передачі чужого тексту, наближаємося до розгляду проблеми невласне-прямого мовлення. Передусім наведемо визначення цього поняття. Так-от, у фаховому літературознавчому словнику-довіднику термін “невласне-пряме мовлення” витлумачено і пояснено так: “Невласне-пряме мовлення – своєрідний тип мовлення, проміжний між прямим і непрямим. Невласне-пряме мовлення зближує з прямим те, що в ньому зберігаються лексичні й синтаксичні риси чужого висловлювання, манера мовлення і настроїв персонажа, але невласне-пряме мовлення подається ніби від імені автора, в мову якого вплітається мовлення дійової особи. Відтак створюється двоплановість висловлювання: передається “внутрішнє” мовлення персонажа, його думки, настрої, але виступає за нього автор; об’єктивна оцінка подій поєднується з переломленням їх крізь призму сприйняття персонажа. З непрямим мовленням невласне-пряме мовлення зближує те, що в ньому дієслова і займенники вживаються у формі третьої особи. Невласне-пряме мовлення характерне для художнього стилю, “виступає і в поезії, і в прозі як вид передачі голосів, яким, за авторовим задумом, треба звучати стримано, приглушено, нещиро, іноді – залишатися лише “внутрішніми” голосами, вираженням роздумів загнаних у себе почувань тощо” (Л. Булаховський) [94, с. 501].

Розгляньмо два можливі варіанти переплетіння тексту автора з текстом одного з персонажів, у лінгвістиці це явище називається контамінацією “авторського” та “персонажного слова”:

- а) трансформація тексту, що безпосередньо не належить самому авторові, а зазнає авторської обробки, тобто вплив автора на чуже мовлення;
- б) трансформація авторського тексту під впливом тексту, що, власне, йому не належить, тобто вплив чужого мовлення на авторське [340, с. 32].

Для кращого розуміння і правильного трактування можливих варіацій зміни точки зору в плані фразеології розглянемо найвиразніші зразки використання в тексті чужого мовлення. Наведемо приклад, коли елементи чужого мовлення трапляються не в тексті чи коментарях автора, а в прямому мовленні дійових осіб:

“A few minutes later Father stopped me on the steps of the bus. He hesitated. His eyes looked down. “Get out of here”, *he mumbled*. “David, get as far away from here as you can. Your brother Ronald joined the service, and you’re almost at that age. Get out,” *Father said as he patted my shoulder. As he turned away, his final words were,* “Do what you have to. Don’t end up like me” [355, с. 298].

“Two mornings later I awoke to a ringing phone. I shot up, thinking it was an emergency squadron recall. That meant I had to report to the base as soon as possible. I was relieved to discover Patsy’s chipper voice on the other line. “David,” *she shouted,* “I’m at the hospital!”

“Oh, my God!” *I said*. “Are you okay?” Not fully awake yet, I wasn’t even aware that Patsy had left early in the morning.

“Chill out, I’m fine. Listen,” *she said with glee*, “my mom and Alice are with me... I’ve got great news...” In the background I could hear Alice and Dottie Mae trying to speak over Patsy. “They’re so happy to be grandparents!”

“What?” *I cried, trying to shake my head clear*. “Say again!”

“David,” *Patsy announced*, “I’m going to have your baby!” [354, с. 239–240].

Автор послуговується чужим словом і не приховує цього, радше навпаки. Такі запозичення помічаємо і в мовленні автора, і в мовленні персонажів.

Проаналізуймо використання невласне-прямого мовлення, невід’ємним елементом якого є “вкраплення” чужого тексту. Виявляється, співіснування різних точок зору можливе не тільки в межах розповіді, а й в межах одного речення, як правило, складнопідрядного. Первинно таке поєднання простежуємо в усному мовленні, коли мимохіть переймаємо на себе точку зору того, про кого розповідаємо. Тобто об’єкт нарації, який є джерелом оповідної перспективи і зазвичай диктує свою точку зору, перебирає її від суб’єкта нарації [171, с. 50]. Невласне-пряме мовлення, як гібридну синтаксичну структуру, обов’язково



відрізняємо від прямого та непрямого мовлення, власне, перша і є контамінацією двох останніх. Відбувається симбіоз обох текстів, що належать різним центрам: тому, хто говорить, і тому, про кого говорять. Спостерігаємо зміщення авторської позиції, коли оповідач змінює своє положення в тексті, а заодно і фокус нарації [171, с. 51].

Маркерами невласне-прямого мовлення в усній формі слугують вставні слова “мовляв”, “так би мовити”, “за його словами”, англомовні еквіваленти “so to speak”, “so to say”, “*he says he didn't know it*” та ін. Утім на відміну від лінгвістів, які під термінологічним каркасом невласне-прямого мовлення об'єднують явища внутрішнього монологу та інші варіанти вживання “чужого слова”, Б. А. Успенський вслід за В. Волошиновим (М. Бахтіним “під маскою”) [39, с. 216–360] трактує термін невласне-прямого мовлення у вузькому значенні і застосовує на позначення проміжного явища між прямим та непрямим мовленням, яке може трансформуватися і в пряме, і в непряме мовлення за допомогою лапок, усунення сполучників та узгодження граматичних форм. Дослідник характеризує невласне-пряме мовлення як стилістичний прийом “мовленнєвої інтерференції”, коли слово одночасно входить у два контексти, що перетинаються, – мовлення автора й мовлення персонажа [11, с. 59].

Невласне-пряме мовлення – явище багатогранне і складне, тому призводить до розбіжних поглядів на його інтерпретацію. Особливе наукове зацікавлення цим явищем пояснюється перебігом процесів у художній літературі, яка постійно вдосконалює багатоманітні форми поєднання в тексті різних точок зору та різних голосів. В українській лінгвістиці явище невласне-прямого мовлення є об'єктом студій І. А. Бехти, який присвячує темі НПМ чимало наукових праць. За визначенням І. А. Бехти, невласне-пряме мовлення – це “художній прийом із широким спектром зображувальних можливостей, починаючи з репродукції сприйняття, точки зору персонажа і закінчуючи фрагментами його дискурсу – лексикою, фразеологією, вкрапленими у нарацію” [19, с. 164]. Зокрема, у монографії “Авторське експериментаторство в англомовній прозі ХХ століття” вчений стверджує, що “невласне-пряме мовлення є прикладом мовленнєвої

дифузії різних точок зору, різних стратегій викладу, взаємного мовленнєвого впливу дискурсних сфер наратора та персонажів, контамінації суб'єктно-авторських перспектив і планів. З огляду на це їх аналіз у процесі інтерпретації художнього тексту тісно пов'язаний з аналізом точки зору” [16, с. 59].

Словом, точку зору ідентифікуємо головню в плані фразеології тоді, коли автор для опису різних персонажів використовує різний стиль письма або у своєму описі використовує форму прямого та невластиво-прямого мовлення. Зміна авторської точки зору стає очевидною, коли персонажне мовлення втручається в наратив. А “втручання елементів чийогось мовлення є основним інструментом вираження змін оповідної перспективи на рівні фразеології” [171, с. 48]. Вчений висуває гіпотезу про існування двох типів модифікації на рівні фразеології: перша стосується модифікації авторського оповідувального тексту під впливом різних способів персонажного мовлення, яке не належить самому авторові, тобто чийогось іншого мовлення; друга – це зворотний варіант: стосується модифікації тексту, що належить персонажеві, під впливом авторських змін, тобто авторського мовлення [340, с. 32–33].

Отож, взаємозв'язок між авторським мовленням і мовленням персонажа резюмуємо так: “що менша відмінність між фразеологією описаного (персонажа) і тим, що описується (автора чи наратора), то ближчими є їхні фразеологічні точки зору [340, с. 52]. Два протилежні полюси: правдиве представлення мовлення персонажа (випадок максимальної диференціації) і розказаний монолог (випадок мінімальної диференціації). Здійснені студії оповідної перспективи в плані фразеології дають підстави стверджувати, що, за Б. А. Успенським, приклади реалізації точки зору в плані фразеології стосуються прямого дискурсу, фокусуючись на кореляції між мовленням автора і мовленням персонажів у наративному тексті. Фразеологічна площина визначає реалізацію наративного голосу і мовлення персонажа; точка зору на фразеологічному рівні мотивує авторський вибір типу дискурсу, поданого голосом наратора або персонажа. Але сама фразеологія аж ніяк не є точкою зору, вона її сигналізує та виражає.

Ще одним індикатором персонажної точки зору в плані фразеології є псевдопитання [67, с. 5]. Вони є інструментом відтворення роздумів та рефлексій персонажа, а питальні знаки наділені функцією привернути увагу до інформації, що передається. Відсутність відповідей у таких випадках слугує своєрідним вакуумом, який адресант залишає для заповнення адресатом:

“As we finally left Church End Lane and our car pulled out of the drive, we were all chanting, “Goodbye, House!” and I remember wondering what might lie ahead. *What friends would I make? What would the future hold me? So many questions filled my mind* as I sat in that car making the long journey to Wales. My life was about to change completely, and I had no idea where this new life would lead. That realization both scared and excited me. *What would it be like? Would I have fun? Would I be happy?* But this time the circumstances were different; this time I wasn’t coming back” [350, с. 10].

“Well... the principal pulled me from class”, he said in a soft voice, as he continued to stare at the floor. He stopped for a moment. I thought he was about to give me another excuse when he looked up and into my eyes and smiled. “I told him... you did it. That was your idea”. My hands began to shake. I was dumbstruck. “*What did I do? Where do I go? What do I do?*” My mind tumbled in confusion” [355, с. 185]. Використання псевдопитальних речень у наведених прикладах акцентує увагу на тому, що відповіді на запитання персонажа-оповідача ще не знайдено, а також додає до персонажної точки зору додаткову ноту невпевненості й сумніву.

**3.2.3. Лінгвальна специфіка взаємодії наративної і персонажної точок зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на просторово-часовому рівні.** Категорії проспекції та ретроспекції, детально описані в пункті 4.1.3, неможливо не згадати в контексті дослідження лінгвальної специфіки взаємодії наративної та персонажної точок зору в текстах *misery lit* на просторово-часовому рівні, адже свою найширшу імплементацію вони знаходять в оповіді зокрема:

“I wore my long black coat, which allowed my shoes to properly shine, and provided another layer of protection and self-preservation. I wanted to look well. What woman doesn’t?, but it went deeper than that. What I mean is that I didn’t want to betray myself, to show my inner scars. We wear coats to shield us from cold and wet weather; that morning I used mine to shield myself from casual onlookers and, yes, Sean’s siblings and their families. I wanted to look well and not like a victim. And certainly, *not like a woman who had been raped repeatedly for over ten years by this man who was now dead; this man, my stepfather, who was also the father of five of my children*” [351, с. 5]. Цей фрагмент з твору британської письменниці – представниці нежанру misery lit Mary Manning “Nobody will believe you” – класичний взірець проспекції в художньому творі, де вже на п’ятій сторінці книги (загальний її обсяг – 319 сторінок) авторка за допомогою прийому проспекції відкриває завісу далеких майбутніх подій – згадує похорон вітчима, який понад десять років систематично її гвалтував, знущався і став батьком п’яти її нащадків. Проспективні фрагменти, як правило, невеликі за обсягом, адже до проспекції внесена інформація, яка повніше буде викладена в подальшому, відповідно, повернення читачів до перерваного континууму не є складним.

“It’s bad when Grandma won’t talk to us because we can’t run to her when we need to borrow sugar or tea or milk. *There’s no use going to Aunt Aggie. She’ll only bite your head off. Go home, she’ll say, and tell your father to* get off his northern arse and get the job like the decent men of Limerick. She is always angry because she has red hair or she she has red hair because she is always angry” [353, с. 147]. Автор, одноосібний з наратором і головним персонажем, міркуючи про наслідки непорозумінь з їхньою бабцею, забігаючи наперед, відразу інформує читача, що в разі скрути просити допомоги в тітки Еггі не варто і прогнозує її реакцію на потенційне прохання: “*Looking back now, as a grown woman, I see how hurt he was and how he tried to fight for us.* He must have felt so oppressed and misunderstood. I imagine he drank out of despair for what he couldn’t do for us. God bless him, but he weakened his fight with every fresh drunken episode. People in the town dismissed him as a drunk who was unable to accept his son’s death. This was the harsh side of small-

town mentality” [351, с. 43] – тут фіксуємо зразок ретроспекції у творі нежанру misery lit. Автор, будучи сьогодні дорослою жінкою, думками повертається в минуле, згадує свого дідуся і розмірковує про причини та наслідки його алкоголізму.

“*As an adult I can now rationalize that* the doctor was looking for any signs of forced entry. But they would not have been able to find any, as Dad had stopped when he couldn’t gain access for intercourse. With my retraction in place, and no medical evidence against him, Dad came home later that day. *The moment my dad came home is something I will remember all my life.* I was at my nan’s. Indeed, the whole family was there: Mum, nan, Paul, Andrew and even Katie. I sat on the sofa, staring at the floor, unable to watch him enter the house” [350, с. 71] – класичний зразок ретроспективи у творах літератури misery lit.

Зважаючи на суб’єктивну фокалізацію нежанру misery lit, яка є різновидом літературної автобіографії (оповідач крізь призму власної суб’єктивної, іноді алогічної та ірраціональної свідомості розповідає тільки про ті події, які вважає цікавими, важливими, вартими розголосу, і водночас замовчує ті, що, на його розсуд, є дріб’язковими, неважливими, незручними або аморальними) [297, с. 3–28]. Для цього він вдається до періодичного чергування теперішніх та минулих часів. Такі темпоральні маніпуляції на рівні просторово-часової точки зору є способом емоційного та фізичного зближення з читачами, псевдовідчуття присутності читачів безпосередньо у творі, спробою максимальної інтимізації літератури.

Традиційно художній нарратив відзначається широким спектром вживання дієслівних форм у минулому часі, та в текстах художньої літератури misery lit констатуємо активну заміну минулого часу теперішнім, власне на позначення дій, що відбулися в минулому. З погляду теоретичної граматики, теперішні часи є доволі гнучкими і їх можна вживати для передачі майбутнього, минулого, а також атемпоральних подій, не прив’язаних до жодного часовиміру. У традиційних художніх творах теперішній час періодично вживається в контексті минулого

часу, переплітаючись з історичним теперішнім. “Історичне теперішнє використовує теперішній час для оповіді про минулі події” [261, с. 9].

Спектр форм теперішнього часу в текстах *misery lit* використовують для передачі дій та подій, що відбулися в минулому, не випадково, а для відтворення сцен з максимальною правдивістю, збільшення емоційного впливу на читача та створення ефекту інклюзії (включення читача до епіцентру подій у творі), читач стає очевидцем подій твору. Д. Кон наголошує на хибній спробі розглядати вплив історичного теперішнього як характерну ознаку теперішньої оповіді, тому що він прямо залежить від опозиції теперішнє ↔ минуле [217, с. 99].

“Dad *is back* with the doctor. Dad *has* the whiskey smell. The doctor *examines* the baby, prods her, *raises* her eyelids, feels her neck, arms, legs. He *straightens up* and *shakes* his head. The doctor *wants* to know, was there any kind of accident? My father *shakes* his head. Doctor *says* he’ll have to take her to examine her and Dad *signs* a paper. My mother *begs* for another few minutes with her baby but the doctor *says* he *doesn’t have* all day. When Dad *reaches* for Margaret my mother *pulls away* against the wall. She *has* the wild look, her black curly *hair is* damp on her forehead and there is sweat all over the face. The doctor *wraps* Margaret completely in a blanket and my mother cries “Oh, Jesus, Mary and Joseph, help me”. The doctor *leaves*. My mother *turns* to the wall and doesn’t make a move or sound” [353, с. 31].

“I *have* no home. *I am* a member of no one’s family. I *know* deep inside that I do not now, nor will I ever, deserve any love, attention or even recognition as a human being. I am a child called “it”. I’m alone inside.

Upstairs the battle *begins*. Since *it’s after four in the afternoon*, I *know* both of my parents *are* drunk. The yelling *starts*. First the name-calling, then the swearing. I *count* the seconds before the subject *turns* to me – *it always does*. The sound of Mother’s voice *makes* my insides turn. “What do you mean?” she *shrieks* at my father, Stephen.

“You think I treat “The Boy” bad? *Do you*? Her voice then *turns* ice cold.

The argument *builds* to an ear-shattering climax. Mother *slams* her drink on the kitchen countertop. Father *has crossed* the line. No one ever *tells* Mother what to do” [355, с. 6].

Оповідь зображує події, які відбуваються в хронологічній послідовності, породжуючи одна одну; для їх передачі автор текстів нежанру *misery lit* вживає дискурсні маркери зі значенням темпоральності. Рідше, але непоодинокими є дискурсні маркери зі значенням умови, протиставлення, доповнення, просторовості та причинно-наслідкових зв'язків. Головне завдання дискурсних маркерів – оформити вербальну діяльність оповідача та керувати процесом взаємодії з адресатом. У текстах нежанру *misery lit* для реалізації оповідної перспективи оповідача в часовому плані і відтворення подій у логічній послідовності найчастіше вживаються дискурсні маркери темпоральності (*afterward, as, first, then, at first, only after, by the time* тощо):

“*Eventually* we plucked up the courage and made our way down. *As we reached* the bottom of the stairs we could hear the horrible sound of our mother sobbing. Sonia gingerly pushed the living-room door open and revealed Mum on the far edge of the sofa, next to the fire, desperately trying to push the stuffing back into one of the panda bears. Both the bears had been ripped to pieces and the doll lay naked and limbless on the floor. My Tonka truck had been smashed to pieces” [352, с. 27].

“*By this time* Dad was drinking heavily most nights, going to a local pub, the Sandford Arms, *after work, before coming home* to pick a fight with Pauline, which would often end up with him hitting her. She would regularly walk out on him and he would then go after her and he could be very persuasive when he was sober, each time promising to give up the booze for good. He would lay off for a while once she returned, but he'd soon lapse” [352, с. 99].

В оповіді увага читача прикута до послідовності, в якій відбуваються події. Інформуючи про різні часові епізоди та взаємозв'язки між ними, оповідь наділяє читача можливістю самостійно інтерпретувати часову послідовність. До лінгвальних засобів, за допомогою яких ведеться оповідь й одночасно відбувається реалізація оповідної перспективи на просторово-часовому рівні,

зараховуємо акціональні дієслова, вжиті в минулому, зрідка в теперішньому часі, відтворені в послідовності, а також дискурсні маркери темпоральності, просторовості, причинно-наслідкових зв'язків тощо:

“Mum made me tell her what had happened to get me in such a state. She was angry with me for disobeying her and going so far from the house, but she was furious with the other kids. *Then* she dragged me straight back out to the playing fields. I pointed out the gang and she stormed over to them, demanding to know who they were and where they lived. *Afterward* she went round to have a word with the ringleader’s parents. When Mum “had a word” with you in her broad Scottish accent you knew all about it. She was what you might call a feisty woman. She wasn’t scared of anyone” [352, с. 23].

Доволі часто спостерігаємо розбіжності між точкою зору в просторово-часовому плані та одному з трьох інших планів. Найбільше такі розбіжності характерні для співіснування однієї точки зору на просторово-часовому та психологічному рівні. Розбіжність такого характеру ідентифікуємо тоді, коли носій просторово-часової точки зору (під “носієм” маємо на увазі особу, чиїм світоглядом керується автор) зображується не “зсередини”, а “ззовні”, через сприйняття та посередництво іншого спостерігача; і зворотна ситуація, коли особа, світогляд якої автор використовує у своєму описі, є носієм психологічної точки зору, потрапляє в поле кругозору іншої дійової особи [171, с. 138].

Прикладом може слугувати звичайна побутова сцена, коли один з нефокальних персонажів рухається приміщенням (будинок, квартира, кімната). У процесі переміщення цього персонажа автор і читач стають його супутниками і натрапляють на описи тих людей, речей та інших явищ чи об’єктів, які потрапляють в поле зору цього персонажа. У такий спосіб автор бачить художній світ крізь оповідну перспективу цього персонажа. Мається на увазі просторова перспектива, психологічної перспективи це не стосується. Автор стає супутником згадуваного персонажа, і на певному відрізку наративної дистанції повсюди його супроводжує, та перевтілення чи трансформації автора в цього персонажа не відбувається. Щоразу, коли мова торкається почуттів та внутрішніх переживань



цього персонажа, автор вдається до вживання слів відчуження та відсторонення, серед яких “очевидно”, “мабуть” [171, с. 139].

Згадуваний персонаж презентується з точки стороннього спостерігача, з тієї самої позиції, що й решта персонажів, яких бачить чи згадує він сам. Усесь цей відтинок часу автор перебуває поруч з цим персонажем, але не користується його баченням, сприйняттям, відповідно ігнорує його точку зору. Часто автор пересувається одночасно з персонажем, займає позицію його просторово-часових координат, та не переймає точки зору на психологічному рівні [340, с. 58].

Ще один варіант розбіжностей оповідної перспективи у просторово-часовому та психологічному плані знаходимо в художніх творах, коли опис персонажа подається ніби “збоку”, зі сторонньої позиції. Образ такого персонажа – своєрідна авторська загадка, яку читач спроможний розгадати ближче до заключної частини твору [171, с. 139]. Відповідно, вирази, що слугують для опису та розкриття внутрішнього стану цього персонажа, вкрай рідко мають безпосередній зв’язок з його особою. Такого типу наративна ситуація найчастіше пропонує тільки зовнішній опис персонажа очима стороннього спостерігача, який є нейтральним і перебуває “збоку”. Автор постійно наголошує на “відчуженості” такого опису і описує вираз обличчя цього персонажа, коментує зміни в його миміці та артикуляції, поведінці і жестикуляції, приділяє значну увагу зовнішнім ознакам його поведінки, повністю замовчуючи перебіг його думок та прояви почуттів. Складається враження, що цей сторонній спостерігач, крізь оповідну перспективу якого і здійснюється опис цього персонажа, весь час перебуває з ним, навіть тоді, коли зі змісту тексту розуміємо, що персонаж перебуває в певному місці зовсім один. Автор не перевтілюється у свого персонажа, та його “об’єктив” рухається вслід за ним. Слідуючи за таким персонажем, читач отримує від автора можливість побачити все те, що повинен був побачити і цей персонаж. Персонаж може вдаватися до опису житлових приміщень, вулиці, міста, такими, якими він повинен би був їх бачити, та насправді такими їх бачить сторонній спостерігач, що перейняв на себе його перспективу [171, с. 140].

Детальний опис інтер'єру певного приміщення, як правило, не є картиною, яку на власні очі бачить персонаж. Це радше констатація факту, що він це приміщення побачив, і навряд чи є підсумком вражень від побаченого. У такій ситуації пропонуємо вести мову не про точку зору, а про поле зору персонажа. Сам персонаж, припускаємо, виступає радше об'єктом розгляду, ніж суб'єктом бачення [171, с. 140]. Знаковим є те, що в різних розділах твору персонаж потрапляє у сферу сприйняття та впливу різних осіб. У творах нежанру *misery lit* ними є батьки, брати і сестри, сусіди та інші родичі персонажа (автора і наратора в одній особі), а також його поручителі, наставники, прийомні батьки, соціальні працівники та люди з кола його оточення; саме їхніми очима здійснюється опис персонажа. Тож персонаж потрапляє під вплив різних психологічних точок зору, тимчасом як просторово-часова належить безпосередньо йому одному.

**3.2.4. Лінгвальна специфіка взаємодії наративної і персонажної точок зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на психологічному рівні.** Вивчаючи поняття психологічної точки зору, варто зазначити, що кількість персонажів, психологічна точка зору яких може бути взята за основу для ведення оповіді в конкретному творі, є обмеженою. До таких персонажів зараховуємо дійових осіб, опис яких проводиться не “ззовні”, а “зсередини”. Автор умовно розділяє персонажів на дві групи: ті, в образ яких цей автор може тимчасово “вжитися” або перевтілитися і зображувати художній світ через їх сприйняття та посередництво; і ті персонажі, що цікавлять його тільки в плані сприйняття “збоку” [171, с. 137].

Щодо характеристики твору, то важливим є ступінь співвідношення розкриття / нерозкриття внутрішнього стану певного персонажа з відношенням до нього автора в плані ідеологічної оцінки. Іншими словами, маємо завдання визначити ступінь співвідношення в конкретному творі внутрішніх та зовнішніх описів з умовним поділом на “позитивних” і “негативних” персонажів.

Думка про те, що опис персонажа ззовні чи то зсередини детермінується ставленням до нього самого автора, не є хибною. Тобто точку зору одних

персонажів автор приймає і поділяє, тимчасом як психологічну позицію інших персонажів вважає чужою і незрозумілою. Такий тип персонажів презентується тільки в плані зовнішнього опису, їхній внутрішній стан не описується, тому навіть на короткий період часу автор не може ототожнювати їхню точку зору зі своєю. У цьому випадку слушним є порівняння автора з актором, який готовий перевтілитися не в будь-якого героя і “одягнути” на себе не будь-яку роль, а тільки ту, яка в нього асоціюється з власним “я”. Припускаємо, що в цьому випадку позиція автора прирівнюється до позиції читача: автор готовий перейняти точку зору того персонажа, з яким, на його думку, може асоціювати себе читач. За такою схемою, умовний поділ персонажів на позитивних і негативних збігається з поділом за принципом їхнього опису в плані психології (“ззовні” і “зсередини”), тож і простежується збіг психологічної та ідеологічної точок зору.

Однак такий збіг не є обов’язковим. Нерідко поділ персонажів на тих, що описані зі зовнішньої або внутрішньої точки зору, і на позитивних або негативних не збігається, а нашаровується або накладається один на одного, тому в автора є рівний доступ до внутрішнього єства і позитивного, і негативного персонажа. Відповідно, у нього з’являється можливість однаковою мірою описувати внутрішній стан та переживання як позитивного, так і негативного персонажа. Така наративна ситуація може означати певні відмінності між позицією автора і позицією читача – автор може приймати ту точку зору, яка читачеві видається доволі складною для самоасоціації (асоціації з власним “я”) [171, с. 138].

Взаємодію наративної і персонажної точок зору на психологічному рівні, її лінгвальної специфіки, відбивають текстові пасажі, що розповідають читачеві про проблеми відсутності моралі, неблагополуччя в сім’ї. Виклад проблем, серед яких чільне місце посідають алкоголізм, наркотична залежність, сексуальні домагання, бідність, соціальна незахищеність, автор здійснює через оповідну перспективу персонажа, чергуючи або нашаровуючи одну на одну з власною авторською позицією. Таке співіснування наративної та персонажної точок зору в плані психології відчутне, коли відбувається пошук спроби виходу з кризових ситуацій.

Аналізуючи твори misery lit, розуміємо, що способи розв'язання проблеми, до яких вдається персонаж, а це – непокора, втеча з дому, бунт, суїцид, аж ніяк не належать нинішньому авторові твору (зрілому, дорослому, тому, який зміг пережити усі випробування долі, вижити і почати жити по-новому), а більше нагадують імпульсивні рішення ображеного і заляканого підлітка:

“In my experience most bodybuilders have psychological problems and *they take drugs to mask them, trying to change their state of mind and get happy again*. In my case, I felt this huge, gaping emptiness inside me – I describe it as feeling like a hole in my soul – and *I kept taking different substances to try and fill it*.

*Drugs had always been a comforter to me*, especially cocaine. *That white powder seemed to wrap its arms around me and take away all demons*. I could find it at any club I went to, often without paying. I'd slip off to the toilet with a snappy bag of white powder and a house key and snort a couple of lines inside a cubicle, *then I'd feel uplifted, confident and comfortable*. *The abuse I'd suffered faded into the background and I'd chat away animatedly*, living in the moment” [349, с. 56].

Наведений фрагмент з твору С. Ховарта “I just wanted to be loved” демонструє шлях, який на певному етапі свого життя (період юнацтва) обирає персонаж для вирішення своїх проблем – серед багатьох можливих варіантів він обирає легкий і доступний – вживання наркотиків. Як розповідає нам сам автор вустами персонажа, він робить спроби, хоч і невдалі, віднайти щастя заново за допомогою наркотиків, які маскують усі психологічні проблеми. Вживає різні наркотики і психотропні препарати, намагаючись у такий спосіб заповнити внутрішню порожнечу, називає кокаїн втіхою і розрадою, хоч і недовготривалою:

“And the first time I took an ecstasy tablet, I thought, “You bastards! All this time society's been keeping me away from this drug and it's wonderful!

It was a good substance for me because I loved the universe when I took it. I felt loved-up and not angry or depressed” [349, с. 57].

*“The buzz doesn't last long, though*. Fifteen minutes later you have to slip back to a cubicle for another couple of lines or you'll plummet down further than you were before you started. *You feel elated and energetic while it lasts, then knackered when*

*you come down.* While there's plenty of white powder around, *it's easy to stay up* all night chatting and drinking and smoking the hours away, but when you get home and crawl into bed you feel as though you've been knocked over by a juggernaut" [349, с. 56]. Дія наркотиків недовготривала і стан ейфорії минає швидко, після цього персонаж (автор) відразу опиняється віч-на-віч з власними нерозв'язаними проблемами, з болем, який не вщухає, а навпаки, посилюється, "коло замикається" і він стає заручником власних емоцій і почуттів: "***I had become paranoid*** about going out without taking drugs. ***My drug use had been escalating*** and I could see that was a problem. Sometimes I'd brought a gram of coke and just kept going until it was all gone and ***then I'd still want more***" [349, с. 78].

Стан зневіри переходить у стан відчаю, потім переростає у глибоку депресію; відчуття повної безвиході породжують суїцидальні думки та наміри:

"But then, as my mental problems worsened, and **after I'd made several suicide attempts anyway, I thought "What the heck? If I die, I die"** [349, с. 57].

"**I regularly considered all the possible methods of suicide** and on more than one occasion **crossed a busy road with my eyes closed.** It seemed as if I had a guardian angel, however, because not only did the traffic miss me, but the various implements I used **to try to slash my wrists** never seemed to hit the right spot. Sooner or later, though, I was in danger of succeeding and **Emma and Sophie would be without a mum**" [347, с. 248].

Отже, викладаючи болючі та ганебні факти зі свого дитинства на сторінки твору та виливаючи увесь свій біль на папір, автор, а він і протагоніст, і наратор водночас, проходить через складний процес зцілення та одужання, "емоційний катарсис". "Катарсис" (від давньогр. "підняття, очищення, оздоровлення") у філософії трактується як виняткова, найбільша форма трагізму, коли втілення конфлікту та емоція потрясіння, що за ним слідує, не пригнічують своєю безвихіддю, а навпаки, "очищають" і "просвітляють" читача [162, с. 206].

Проблема алкозалежності і самих персонажів, і їхніх батьків та найближчих родичів гостро постає чи не в кожному з досліджуваних нами творів *misery lit.* Автор аналізує і чинники, що спричиняють явище алкоголізму, і мотиви, що

підштовхують до зловживання, і наслідки від “зеленого змія”. Розповідь про проблеми з алкоголем, детальні описи стану сп’яніння, поганого самопочуття, втрати самоконтролю та огиди від спожитого або, навпаки, відчуття заціпеніння через можливість його (алкоголю) відсутності, ведеться з контамінованої точки зору – автора (який хоче втопити власне горе) та персонажа (який, власне, і є інструментом втілення, виконання авторського задуму), відбувається тісна взаємодія авторської та персонажної оповідних перспектив у плані психології:

*“Alcoholism is as progressive a disease as an untreated cancer, and my parents’ drinking was growing steadily more excessive, expensive and destructive. By the time they moved to Essex, their marriage was hanging on by a frayed thread, and it wasn’t long before Mother’s efforts at home-making were being undermined by booze-fuelled rows. Father seemed to take particular delight in destroying the things that Mother had just made, and he thought nothing of tearing precious curtains and cushion covers to shreds, grinding cigarette butts out on her homemade rugs and hurling our new china, collected piece by treasured piece as Mother could afford it, at newly decorated walls. Mother’s drinking escalated still further in her attempt to stem the waves of misery that threatened to engulf her”* [348, с. 88].

*“My mother was addicted to alcohol and couldn’t get through the day without it. Most of the time she swayed as she walked and needed to grab hold of doors and furniture to stay upright. Her speech was slurred, but even worse than that she continued to drive her Jag. I hated getting into the car with her and she did have a few accidents. I emptied more bottles than I care to remember, but, sometimes, it was just easier to let her drink it. When James was about five, she brought him with her to Dundalk Shopping Centre, but then forgot about him and drove home. We were all in a panic wondering where he was and she was just too drunk to remember”* [351, с. 52].

*“Over the next couple of years my drinking grew worse whenever I felt low. Every morning after dropping Emma at school and Sophie at playgroup, I would buy a couple of bottles of wine and another packet of paracetamol, some from this shop, some from that shop, and would spend the morning drinking and staring at the tablets, trying*

to pluck up the courage to take them and end it all. Every day I would bottle out and just get drunk instead.

*I found the drink allowed me to have a cry and feel sorry for myself.* When I was stone cold sober I would tell myself that there were plenty of people in the world who were worse off than me and I would force myself to get a grip. Once the wine had taken a hold, however, my grip would loosen, the tears would flow and I would weep for everything that had been taken away from me” [347, с. 247].

Внутрішній монолог як приклад лінгвальної взаємодії наративної і персонажної точок зору на психологічному рівні описав в наратології французький літературознавець Е. Дюжарден ще минулого століття: “внутрішній монолог – це мовлення без слухача і невимовлене вголос, у якому той чи інший персонаж виражає свою інтимну, близьку до несвідомого думку, до її логічної організації, так би мовити, на етапі її виникнення, передане за допомогою синтаксично коротких речень таким чином, щоб створити враження правдивості”. Саме ця дефініція задекларувала дві основні ознаки внутрішнього мовлення – воно не локалізоване і без адресата, тобто його диференційною ознакою є немедійованість. Існують й інші визначення внутрішнього мовлення: “звернене до самого себе висловлювання персонажа, ...монолог про себе, в якому імітується мисленнєва діяльність в її безпосередньому протіканні” [90, с. 68]; “мовчазна розмова самого зі собою” [87, с. 38], тобто як мовлення, в якому адресат збігається з адресантом.

Внутрішнє мовлення (внутрішнє невласне-пряме мовлення) – це мовлення невимовлене, уявне про себе [80, с. 44]. Внутрішнє мовлення має істинно психологічний лад, це пов’язано з проблемами психологізації літератури. На відміну від зовнішнього мовлення, внутрішнє не розраховане на участь у комунікативному акті, воно не скероване для передавання інформації адресатові, а має самоспрямований характер. Протилежним є варіант художнього аналогу внутрішнього мовлення – внутрішній монолог, завданням якого є ввести читача у чужий внутрішній світ і зробити його зрозумілим для стороннього [81, с. 162]. Він транслює персонажні думки про себе, наповнених емоційними хвилюваннями,

невпевненістю, переживаннями, і виконує функцію експлікації психологічної точки зору. Щодо граматичного вираження внутрішнього мовлення, то найчастіше це займенник першої особи та форми дієслова теперішнього часу. Однак ця модель не є універсальною, бо випадки вживання інших особових та дієслівних форм не в теперішньому часі не є поодинокими.

За обсягом внутрішнє мовлення може складатися з окремого слова, словосполучення, речення, кількох речень чи абзаців, що передають внутрішню думку, роздуми персонажа у структурі дискурсної партитури наратора [19, с. 188]. Для прикладу: “But I knew the true reason for my lack of sleep: *my guilty conscience eating me*. I was now living with someone, and *as I searched my heart, I didn’t know* if I could ever have the same strong feelings for Patsy that she seemed to have for me. How could I be so cold when Patsy was filled with joy? Was it because after years of toughening myself to survive, I couldn’t break the pattern? Or was it because I didn’t want to? *As much as I struggled, I could not find an answer. I only knew that I was getting myself deeper into something I did not fully understand. All I could do now was follow through with my commitment*” [354, с. 220].

Наведений фрагмент з твору Дейва Пельцера “A man named Dave” є зразком внутрішнього монологу, адже в ньому: 1) передаються внутрішні переживання персонажа замість опису зовнішніх реальних подій або ситуацій, що спричиняють ці хвилювання; 2) цей пасаж стилістично оформлений як внутрішнє мовлення персонажа з послідовністю думок, характерними синтаксичними конструкціями; 3) автор аналізує емоційно-душевний стан персонажа [94, с. 138].

### Висновки до розділу 3

Головні семантичні функції точки зору визначені шляхом обговорення семіотичної моделі Б. А. Успенського; досліджено типи значень, які реалізуються через авторську техніку вибудовування точки зору; також встановлено типи



зв'язків, що існують між ієрархічною організацією наративного тексту та семантичними функціями точки зору.

Окремо і по чергово вивчено кожен компонент чотиристоронньої типології точки зору Б. А. Успенського. Проштудійовано фразеологічну точку зору, адже в художньому наративі вона слугує мотивом для організації тексту і є завданням самої нарації. Без реалізації в плані фразеології точка зору позбавлена текстового існування. Розглянуто два основні типи трансформації точки зору на рівні фразеології: модифікація авторського тексту під впливом мовлення, яке не належить самому авторові, тобто чийогось іншого (чужого) мовлення; і зворотний варіант – модифікація тексту, що належить персонажеві під впливом авторських змін, тобто авторського мовлення. Наведені приклади модифікації точки зору в плані фразеології, взяті з текстів нежанру сучасної британської художньої літератури *misery lit*, стосуються прямого, непрямого та невласне-прямого дискурсу і фокусуються на кореляції між мовленням автора і мовленням персонажів у наративному тексті.

Розглянуто та проаналізовано можливості реалізації просторово-часової точки зору, зокрема окремо вивчено інструменти її вираження на просторовому і темпоральному рівні. Темпоральна точка зору має кілька альтернатив реалізації, і принциповий вибір лежить між виміром часу і хронологією подій з точки зору персонажа і наратора (час нарації або збігається зі суб'єктивним часом окремого персонажа, або наратор використовує власну часову схему). Вивчено оповідну перспективу в просторово-часовому плані і розглянуто зразки фіксації авторської (персонажної) точки зору в тривимірному просторі.

Дослідження точки зору у площині психології містить два основні моменти: структурувати події і персонажів наративу з точки зору, яка є якомога об'єктивнішою, або з точки зору, яка є навмисне суб'єктивною. Ці дві опції підводять до виокремлення в межах психологічної точки зору зовнішньої та внутрішньої точок зору, що впливає на об'єктивність або суб'єктивність передачі інформації; та перцептивної й оцінної, залежно від вживання дієслів лексико-семантичних груп розумових процесів.

Фундаментальним аспектом вивчення точки зору в ідеологічній площині є питання, чию саме точку зору переймає автор, коли він оцінює та ідеологічно сприймає зображуваний ним світ. Це значення точки зору називаємо аксіологічним або евалюативним, розуміючи під словом “evaluation” загальну систему оцінювання світу концептуально. Неодноразово наголошено, що в процесі обговорення ідеологічної точки зору маємо справу не з авторським світоглядом загалом, незалежно від його твору, а тільки з точкою зору, яку він експлуатує для організації наративу в конкретному творі.

Висвітлено варіант поєднання двох точок зору: точки зору персонажа, про якого йде мова, і точки зору наратора, який веде оповідь. Як правило, така наративна комбінація зустрічається в оповіді від першої особи, коли суб’єкт, що описує, й описуваний об’єкт, є однією і тією ж самою особою.

Основним об’єктом аналізу цього розділу став потенціал творення значення через точку зору і її вплив на організацію дискурсу. Семантичні і дискурсні властивості точки зору досліджено на матеріалі десяти творів десяти різних авторів-представників нежанру *misery lit*. Висвітлено такі аспекти дослідження точки зору: значення точки зору (з якою метою письменник експлуатує різні опції в побудові точки зору) та механіки точки зору (як саме письменник конструює і сигналізує точку зору і який вплив це має на організацію дискурсу).

Основні положення цього розділу висвітлено в одноосібних працях дисертантки [132; 135; 137; 138].

**РОЗДІЛ 4**  
**НАРАТИВНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО**  
**ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ПРОЗОВОГО ТЕКСТУ:**  
**КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ**  
**ЕКСПЛІКАЦІЇ ТОЧКИ ЗОРУ**

**4.1. Комунікативний складник точки зору у структурі постмодерністської нарації прозового тексту**

Процес комунікації стає ефективним за умови правильного планування діяльності комунікантів, належного вибору стратегій і тактик спілкування [51, с. 57–58]. Успіх комунікації цілком залежить від ефективного володіння трьома визначальними категоріями: мовою, психологією та логікою. Перша є надзвичайно важливою, тому що інформація доноситься до слухача або читача насамперед завдяки мові. Мовна комунікація – упорядковане явище, яке базується на плануванні мовленнєвих дій та виборі відповідного способу досягнення цілей комунікантів. Висловлювання і їх послідовність виконують низку функцій і мають на меті безліч цілей, у зв'язку з якими мовець відбирає ті мовленнєві засоби, які оптимально відповідають заявленим цілям комунікації. Повідомляючи щось, адресант насамперед думає про ефективність свого повідомлення, але водночас враховує різні підходи, які тією чи іншою мірою відповідають конкретній ситуації спілкування. Це дає можливість розглядати мовну комунікацію в аспекті загальної стратегії (з огляду на мету) і конкретної тактики (з огляду на її досягнення). О. Іссерс уточнює, що мовна комунікація – це стратегічний процес, базою для якого є вибір оптимальних мовних ресурсів. Стратегія мовної поведінки охоплює всю сферу побудови процесу комунікації, коли метою є досягнення певних результатів [65, с. 95].

За словами О. Г. Борисової, “комунікативна стратегія мовлення є способом реалізації задуму, вона передбачає відбір фактів та їх подання в певному висвітленні задля впливу на інтелектуальну, вольову та емоційну сферу адресата”

[32, с. 85–86]. На думку О. С. Іссерс, “мовленнєва стратегія охоплює планування процесу мовленнєвої комунікації залежно від конкретних умов спілкування та індивідуальностей комунікантів, а також реалізацію цього плану. Іншими словами, мовленнєва стратегія – комплекс мовленнєвих дій, спрямованих на досягнення комунікативних цілей” [65, с. 104].

У кожній комунікативній ситуації використовується своя комунікативна стратегія, яка сприяє досягненню цілей спілкування. У цьому випадку стратегію розглядають як усвідомлення ситуації загалом, визначення напряму розвитку й організації впливу в інтересах досягнення цілей спілкування. Стратегія спілкування реалізується в мовленнєвих тактиках, під якими розуміють мовленнєві прийоми, що дають можливість досягти поставлених цілей у конкретній ситуації. У комунікативних ситуаціях побутового спілкування дієвими є одні мовленнєві тактики, у сфері ділового спілкування – інші, у текстах художньої літератури мовленнєві тактики відмінні від обох попередніх. При мовленнєвому впливі на різні соціальні групи варто також вибирати відповідні мовленнєві тактики, пам’ятаючи, що жодна з них не є універсальною та ефективною у всіх ситуаціях [44, с. 163].

У сучасному літературознавстві широко використовується термін “нарративна стратегія”, але його єдиної уніфікованої дефініції досі не погоджено. Значення самостійного слова “стратегія” знаходимо у “Словнику української мови”, який пояснює, що це “спосіб дій, лінія поведінки кого-небудь” [149, т. 9, с. 751]. У літературознавчому дискурсі зрідка подибуємо самостійне вживання терміна, як правило, на нього натрапляємо у складі словосполучень “оповідна стратегія”, “нарративна стратегія”, “викладова стратегія”, “текстова стратегія” і “стратегія перспективізації” (у нашому дослідженні зокрема).

Популярним у науковому дискурсі є теологічний підхід до пояснення нарративної стратегії, що визначає її як сукупність “оповідних операцій, яких дотримуються автори, або засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації задуманих смислів” [66, с. 10]. Подібне визначення міститься і в “Літературознавчій енциклопедії” за ред. Ю. Коваліва [93, т. 2, с. 92]. Схоже

трактування обстоює І. А. Бехта і вважає правильним розглядати стратегію “як проєкції прогнозу досягнення глобальних і локальних цілей з набором конститутивних дій, потрібних для цього” [22, с. 26–32].

Вчення Р. Барта про існування авторської програми текстотворення [9] спонукає нас до ґрунтовного вивчення способів та шляхів реалізації і втілення авторського задуму, тобто використання певної наративної стратегії. Поняття наративної стратегії тлумачимо як алгоритм вибудовування певної оповідної реальності за допомогою наративних засобів, прийомів, тактик і технік, що підсилюються виражально-зображальними засобами мовної репрезентації та модальними засобами риторико-стилістичного рівня. Перспективізацію точки зору зараховуємо до засобів, що є в активному інструментарії автора-письменника для передачі інформації та трактування реальної або художньої дійсності. Ставимо за мету дослідити стратегії і тактики перспективізації оповідної перспективи у творах *misery lit* на ідеологічному, фразеологічному, просторово-часовому та психологічному рівнях.

**4.1.1. Стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на ідеологічному рівні.** Комунікативна мета – це запланований мовцем результат, на який він спрямовує комунікативну діяльність [187, с. 282]. Для досягнення заданої комунікативної мети мовець поетапно планує свою мовну поведінку, тобто для втілення розмови з адресатом вибирає відповідну комунікативну стратегію. Комунікативні стратегії адресант реалізовує за допомогою комунікативних тактик. Термін “тактика” розуміємо як зумовлені стратегією комунікативні кроки, які в сукупності дають змогу досягти головної комунікативної цілі [187, с. 283].

На цьому етапі нашого дисертаційного дослідження ставимо завдання – виокремити та дослідити стратегії і тактики перспективізації точки зору в текстах *misery lit* на ідеологічному рівні. Проте, зважаючи на контамінацію та синергію оповідних перспектив, психологічної та ідеологічної зокрема, беручи до уваги

непоодинокі висновки науковців щодо нашарування, переплетіння і симбіозу ідеологічної та психологічної оповідних перспектив, теоретично вбачаємо можливість одночасного дослідження обох. У процесі дослідження фактичного матеріалу дисертації, а саме – контекстуалізованих фрагментів тексту (2897) з фіксованими складниками репрезентації нарративної перспективи в текстовпросторі *misery lit* – встановлено чотири типи комунікативних ситуацій:

- 1) проблемна життєва ситуація, що передбачає реакцію спонуки;
- 2) проблемна життєва ситуація, що передбачає реакцію зневаги;
- 3) проблемна життєва ситуація, що передбачає реакцію розпуки;
- 4) проблемна життєва ситуація, що передбачає реакцію протесту.

Кожна з заявлених комунікативних ситуацій представлена лексичними номінантами, що позначають семантику спонуки (*to beg, to pray, to demand, to ask, to order*), розпуки (*to apologize, to hate, to resent, to be sorry*), протесту (*to promise, to vow, to swear, to protest*) і зневаги (*disrespect, irreverence, disregard, scorn, disdain, contempt, humiliation, indignity; to despise, to insult, to offend, to contemn, to hold in contempt, to hold cheap; to neglect, to defy, to disregard, to slight*).

Зареєстровані типи комунікативних ситуацій у текстовпросторі літератури *misery lit* визначають відповідні комунікативні стратегії і тактики. Тож для чотирьох варіантів нарративних перспектив у текстовпросторі *misery lit* існує відповідно чотири виокремлені характерні комунікативні стратегії: спонукальна комунікативна стратегія; зневажальна комунікативна стратегія; безпорадна комунікативна стратегія і протестна комунікативна стратегія. Кожна зі стратегій перебуває у взаємозалежності і взаємозв'язку між нарративною перспективою і типом комунікативної ситуації, а відтак розкадровується через відповідні і властиві кожній з комунікативних стратегій іллокутивні тактики: а) психологічної зневаги (*to hate, to resent*); б) соціальної наруги (*to order, to demand*); в) акцентуваної агресії (*to swear, to protest*); особистісного гніву (*to anger, to make angry, to incense, to enrage*); г) латентної образи (*to offend, to give offence, to insult, to affront, to outrage, to hurt; to harm, to injure, to wrong, to huff*); д) сімейної помсти (*to revenge oneself, to take one's revenge*).

Усі тактики мігрують зі стратегії у стратегію, перебувають у симбіозі або виступають поокремо залежно від типу наративної перспективи і типу комунікативної ситуації. З-поміж фіксованих комунікативних ситуацій у текстовпросторі нежанру *misery lit* виділено іллокутивні тактики на зразок: психологічної зневаги (to hate, to resent); соціальної наруги (to order, to demand); акцентуваної агресії (to swear, to protest); особистісного гніву (to anger, to make angry, to incense, to enrage, anger, rage, heat, danger, cholera, wrath, gust, passion, fit of anger, у приступі гніву – in a fume, in a fit of anger, почуття сильного обурення, стан нервового збудження (to make angry, to incense, to enrage); латентної образи (to offend, to give offence, to insult, to affront, to outrage, to hurt; to harm, to injure, to wrong, to huff); сімейної помсти (to revenge oneself; to take one's revenge, to take vengeance), образити (to offend, to give offence, to insult, to affront, to outrage, to hurt, to harm, to injure, to wrong, to huff), ображати (abuse, affront, dishonor, mortify, offend, revile, shaft, spite).

Спонукальна комунікативна стратегія. Відповідно до тлумачних словників сучасної англійської мови, під поняттям спонуки мається на увазі “те, що змушує робити щось, діяти певним чином; викликає бажання і потяг до дії або чого-небудь” [219].

У текстах нежанру літератури *misery lit* головний персонаж (натор) спонукає до дій інших персонажів, або ж, навпаки, вони спонукають до цих дій його самого, тому можемо стверджувати про *реверсивну ознаку такої спонуки*. “I fully understood, but the moment was too much for me. ‘Hey, David’, he went on ‘your dad, he’s in pain. *You have to let him go*. You understand, right, David? *He won’t pass until you do this. Ease his suffering*. It’s the right thing for him. It’s the proper thing to do. *He won’t pass until...*” [354, с. 127]. У наведеному прикладі спонука спрямована від другорядного персонажа до оповідача (протагоніста) твору і реалізована в синтаксичних конструкціях зі значенням імперативності, яке своєю чергою передається шляхом вживання модальної конструкції *have to*, яку вживають для зовнішніх зобов’язань та імперативності. Імперативність

(наказовий спосіб) підсилюється мовленнєвими актами погрози або умовності (якщо... то...; якщо не... то... *he won't pass until...*).

Наступний фрагмент саме і є прикладом зворотної (реверсивної спонуки), коли головний персонаж Девід (він і оповідач) спонукає до дії свою подругу Алісу. Він просить її піти до лікарняної палати, де у вкрай важкому стані перебуває його батько, й обговорити з ним певні моменти. Мовленнєві акти з іллокутивною силою прохання і благання зараховуємо до засобів і тактик застосування спонукальної комунікативної стратегії (Could you... please, I begged). Лексема “please” знижує імперативність цього речення [208, с. 63]. Адресант (персонаж) зацікавлений у позитивній реакції адресата (Аліса), тому досить м'яко спонукає його до виконання пропонованої дії: “I turned to Alice. ‘*Could you go in and talk to him, please?*’ I begged, before fleeing to the far end of the hall, where I found a wooden bench” [354, с. 127].

Вираження семантики спонукання здійснюється за допомогою лінгвальних засобів: 1) морфологічно-синтаксичних (наказовий спосіб дієслова, імперативні синтаксичні форми); 2) модальні дієслова (must, need, should), лексичні частки let's, займенники (I'm begging you); 3) контекстуальні мовні засоби, а також чимало лексем, характерних для вербальної експлікації спонуки і спонукання (beg, pray, yell, demand, ask, plead, order, say, tell). Семантика цих дієслів має компоненти спонукання, прохання і наказування, їх найчастіше зустрічаємо в комунікативних ситуаціях, що передбачають реакцію спонуки і протесту.

Отже, спонукальна комунікативна стратегія розгортається за допомогою тактик благання, прохання, наказу і вимоги; також за допомогою мовленнєвих актів з іллокутивною силою обіцянки, погрози, клятви. За нашими спостереженнями, дії, до здійснення яких спонукується головний персонаж, є для нього неприємними, часто навіть огидними. Як наслідок, ситуація спонуки трансформується в ситуацію розпуки цього персонажа.

Під розпукою, із посиланням на сучасні лексикографічні джерела, розуміємо “страждання, безнадію, відчай, душевні тортури” [286; 300]. Поширеним, або “класичним” чи обов'язковим у всіх досліджуваних нами творах



є епізод, коли головний персонаж, втомившись від життя, несправедливості, жорстокості, свавілля, впадає у відчай та стан глибокої депресії. Він більше не вірить у зміни на краще, натомість відчуття розчарування не покидають його. Розпука – це засіб самопрезентації оповідача в тексті, де він розповідає про свій відчай, страх і розпач.

Безпорадна комунікативна стратегія розгортається в мовленнєвих актах з іллокутивною силою вибачення, розкаяння, вираження негативного, зрідка позитивного ставлення до чогось / когось, а також за допомогою тактики міркування. У міркуваннях автор аналізує свої страждання. Представлення якоїсь події найчастіше супроводжується міркуваннями про неї.

Прикладом застосування тактики безпорадності є такий пасаж:

Героїню охопило відчуття страху, відчаю та повної безпорадності. Опинившись у новому місті, новому будинку, з немовлям на руках, Мері відчуває, що вона не просто сама, а безнадійно самотня. Відчуття невизначеності переростає у страх, страх – у гнів, а згодом сягає свого апогею – ненависті. Багаторазове вживання лексеми “hate” тому доказ. Як от: “Ashley was born on 24 September 1983 in the Coombe Hospital in Dublin. I was dropped off outside the hospital and received no visitors or flowers or cards of congratulations.

Ashley was christened in the church in Castleknock. It was a small, sad ceremony. There was no party or special lunch after the church. ***I hated Castleknock and hated the house.*** It was a new estate so everywhere had an unfurnished look about it. Perhaps most of my neighbours worked because there were plenty of days when it felt like I was the only person left in the world. With the passing of each day I became more and ***more aware of how trapped I was.*** In fact I worried about Ashley because she was so good, too good. It had to be because I ***hardly showed her any affection, but I felt empty inside and outside.*** What ***I mostly felt was afraid.*** **I had no money, no phone and not one friend** in the whole Dublin. The same dark shadow I had sensed at home was with me in Castleknock. ***I hated my body. I hated my breasts***” [351, с. 80].

Беручи до уваги жанр *misery lit*, на підставі здійсненого аналізу відібраних текстових фрагментів багатьох творів цього жанру, можемо стверджувати, що в тактиці розпуки (у межах реалізації безпорадної комунікативної стратегії) однозначно переважають вираження негативних емоцій / негативного ставлення. Персонаж (від імені автора і в особі оповідача) виражає свою точку зору шляхом вербалізації різних негативних емоцій, серед яких:

гнів – “My parents branded me as a liar and a troublemaker, and I was desperate for these notions of me not to extend into my outside life, where the abuse had never existed. ***I had no release for my anger and pain. I carried it all inside. I felt as though I was going to explode.*** I wanted it all to end. One day at my nan’s I was *feeling particularly upset*. Alone in the kitchen, fighting back the tears, I grabbed my arm in sheer frustration and dug my nails into it as hard as I possibly could. ***The pain was strangely relaxing, as though all my anger and tension were being diffused.*** As my nails entered deeper, cutting into the skin, I began to breathe a little easier. As I loosened my grip ***I felt that I had completely let off steam***, and as I looked down I could see blood on my arm and four identical wounds where my nails had been. That’s when I decided I needed ***another way of relieving my anger***” [350, с. 85];

страх – “Not only did I suspect every other man in the world of being my potential assassin, I even began to wonder if the man who was supposed to be looking after me, protecting me, might be the one who wanted to murder me. There didn’t seem to be any certainties, no security or refuge from the dangers of the world, even in my own home, my own bed... Every day I tried to suppress all the fears and paranoid theories swilling about inside me” [352, с. 55];

ненависть – “It got so bad that we had to start hiding the knives from her as she was getting increasingly violent when drunk, and was liable to physically attack any of us for no reason at all. I never stopped telling her what she had done. It was always the same. She would get remorseful, say sorry and promise to change, but within a few hours she was drunk again, screaming abuse at the top of her voice”.

I hated her. I hated him. I hated me.

“Oh, God, how I hated my life, hated him, hated my mother, hated Ireland and so on and so on” [351, с. 48, с. 140].

Протестна комунікативна стратегія актуалізується за допомогою мовленнєвих актів з іллокутивною силою погрози, вимоги, присяги, клятви, зрідка прохання. Протест – це кінцева реакція спонуки і розпуки. Схема виникнення протестних настроїв та дій у персонажа *misery lit* – достатньо проста і зрозуміла: коли персонаж вже не в силі терпіти знуцання та домагання дорослих і більше не має наміру виконувати їхні бажання, він зважується на відкритий протест. Протест – категорична незгода з кимось або чимось; рішуче заперечення чого-небудь; заяву про небажаність чого-небудь [219; 283]. У текстах нежанру літератури *misery lit* протестна комунікативна стратегія зазвичай відстежується в ситуаціях, коли хтось з оточення персонажа спонукає його до небажаних дій, які суперечать його особистим переконанням та не відповідають його цінностям.

Зневажальна комунікативна стратегія. За визначенням тлумачного словника сучасної української мови, зневага – це 1) почуття презирства, відсутність поваги до кого-небудь; 2) байдужість до кого-, чого-небудь, відсутність турботи, піклування про когось, щось; бути в зневазі; приймати (прийняти) зневагу; зазнавати (зазнати) зневаги – відчувати презирливе або байдуже ставлення до себе з боку кого-небудь [149, т. 3, с. 651]; наруга – це 1) нестерпне знуцання; 2) зле висміювання кого-, чого-небудь; 3) глузливе, зневажливе ставлення до кого-небудь [149, т. 5, с. 179].

Розгортається зневажальна комунікативна стратегія за допомогою іллокутивних тактик на зразок зневаги (*disrespect, irreverence, disregard, scorn, disdain, contempt, humiliation, indignity; to despise, to scorn, to disdain; to insult, to offend, to contemn, to hold in contempt, to hold cheap; to neglect, to defy, to disregard, to slight; contemptuous, scornful, disdainful*); психологічної зневаги (*to hate, to resent*); соціальної наруги (*to order, to demand*) тощо.

Далі наведемо приклад тактики психологічної зневаги і тактики соціальної наруги, що належать до зневажальної комунікативної стратегії.

Вагітність героїні Джулії (автор книги “Daddy’s little girl” Джулія Летчем-Сміт) стає справжнім випробуванням не тільки для фізіології її тіла, а й складу її думки. Вона відчуває шалений тиск та осуд суспільства, потерпає від соціальної наруги і психологічної зневаги:

“*I felt so ashamed* of being an unmarried mother. All the hospitals I had been in, all the staff that had ever dealt with me had – I believed – *thought me a bad person* for getting pregnant. I *mostly blamed myself* for my situation. *The guilt and the shame never left me*. I imagined *dirty looks and whispered conversations* along the lines of “Well, of course *she* got pregnant, what else would you expect?” Andrew was yet another innocent paying the price” [351, с. 98].

“I had been so *irresponsible*, and *hated myself* for getting into such a mess. This wasn’t how having a baby was supposed to be. Pregnancy should be a happy occasion, *not riddled with guilt and shame*” [350, с. 158].

“As I lay on that hospital bed whilst they scanned my uterus, *I turned away* from the radiographer, *disgusted with myself*. I was sure that *she was judging me*, and *saw me as a foolish teenager* who had *only herself to blame*. From her perspective it was very straightforward. From mine, it was horribly complicated” [350, с. 159].

Приклад вживання тактики сімейної помсти / латентної образи:

“As I walked down the passage, an odor from years ago filled my senses. I glanced down at the worn carpet and paused in front of the bathroom, *where I had almost died from being locked* with with Mother’s lethal concoction of ammonia and Chlorox. I stared at the far left side of the bathroom floor at the vent – *where I prayed that fresh air would come through* before *I gagged to death*. Turning toward the mirror about the sink, I remembered looking at the *fresh pink scars on my chin and my tongue* that *had skin peeled away* from swallowing teaspoons of ammonia. As a child I’d usually steal time to look into the mirror and *yell at myself for whatever I did wrong* – that had *made Mother despise me* so much. *I had hated everything about myself* – how I looked, how I stuttered, everything. Back then *I so desperately wanted to somehow transfer myself* to the other side of the mirror. But as I grew and became *aware of my situation as Mother’s prisoner*, I knew could *never rid myself of that*

*person in the mirror*. For that reason I still *refused to look myself at the mirror*" [354, с. 115]. Візит до батьківської оселі через багато років пробуджує в Дейвові (автор і персонаж однойменної книги Дейва Пельцера "A man named Dave") сплеск бурхливих та болючих емоцій; його накриває хвиля спогадів дитинства, коли рідна біологічна матір знущала над ним різними жорстокими методами, навіть змушувала пити відбілювач з хлором та їсти аміак. Наведений фрагмент, що цілком складається з персонажного (внутрішнього) мовлення, націлений на вираження авторської (персонажної) ідеологічної та психологічної точок зору. Для точнішої передачі і реальнішого відтворення точки зору письменник (одноосібно та одностайно з персонажем) вдається до тактики сімейної помсти і латентної образи, що засвідчують виділені курсивом фрази і словосполучення.

Приклад вживання тактики особистісного гніву, який розповідає, як дівчина, з якою Девід зав'язав стосунки, неочікувано для нього самого, без попередньої згоди чи дозволу переїздить до його помешкання і пояснює це наявністю абсолютно протилежних почуттів, що охоплюють її одночасно, – неймовірно теплі і досі незнані почуття любові до Девіда та, навпаки, задавлені холодні почуття гніву та злості до рідної матері. Для прикладу:

"Weeks later when I returned home, Patsy met me at the door. As I unpacked, I noticed my closet space had been taken over by her clothes and the bathroom countertop was filled with her makeup items. As I stood at the entrance to the bedroom, Patsy rushed over, hugging me and crying, "It's not what you think! I didn't plan to, but *my mom's driving me crazy! We got into a huge argument. I'm tired of being under her thumb*. You know what it's like. Besides, I'm here almost all the time anyway. I missed you so much. You're not like the others. What are we waiting for? You know how I feel about you. Please? *She sobbed*" [354, с. 217].

**4.1.2. Стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на фразеологічному рівні.** Носієм оповідної перспективи в нежанрі *misery lit* є персонаж. Він одночасно є наратором та автором твору,

тому, вивчаючи стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському тексті на фразеологічному рівні, ми насамперед аналізуємо мовлення оповідача художнього твору і зосереджуємося на дослідженні комунікативно-мовленнєвої структури тексту та його композиційно-мовленнєвих форм [S. Chatman 1990, M. Fludernik 2000, C. Hamilton 2009, В. В. Виноградов 1959, В. А. Кухаренко 1988].

За нашими спостереженнями, основні композиційно-мовленнєві форми, які використовує оповідач творів *misery lit* у процесі нарації і для вираження власної точки зору – це опис, оповідь та міркування [E. Riesel 1975, Л. Г. Бабенко 2005, В. А. Кухаренко 1988], залежно від мети висловлювання (функційно-прагматичний компонент). Відповідно, у дослідженні стратегій і тактик перспективізації точки зору у творах нежанру *misery lit* аналізуємо їхню реалізацію автором в його ж таки авторських описах, оповідях та міркуваннях. Оповідь, яка є одним з варіантів композиційно-мовленнєвої форми, є найпоширенішим способом викладу інформації і презентує читачеві хронологічно послідовний / непослідовний розвиток подій (залежно від нараторського замислу) [59, с. 82].

Серед загальних, характерних для оповідного типу мовлення ознак, у творах *misery lit* ми зустрічаємо активне вживання минулого часу Past Simple для передачі послідовних подій, рідше Past Perfect для вираження дії, що відбулася раніше іншої минулої дії, позначеної дієсловом у Past Simple. Активні дієслова передають етапи дій, вони фіксують зміну подій і становлять “каркас” тексту. Єдиним індикатором сполучуваності подій у наведеному фрагменті виступає лексема “then”. Лінійне, іноді примітивне мислення дитини відображається ланцюжковим зв’язком простих речень:

“I nearly *lost* my footing. *I fought* to regain my balance. I *closed* my eyes as I *bit* my lip. My legs *began to shake*. Inches in front of me *sat* Mother. Her heavy, raspy breathing made me quiver. Mother’s face was dark red. I could tell that from behind her glasses her eyes were on fire. I *tried to search* for my savior, but Aunt Mary had already turned into the kitchen.

I *stared* down at the carpet, wishing her away. Mother *squeezed* my arm tighter. I *became frozen*. I wanted to yell, but my voice *became mute*. Her evil eyes *locked on* to mine. I *closed* my eyes as I felt Mother's head inch its way toward my face. Mother's monotone voice *became vicious*. Mother then yanked me so close to her face that I could smell her breath and feel droplets of salvia spray on my face. Mother's voice *turned ice cold*. My knees *began to buckle*. I wanted to go to the bathroom and throw up. Mother *smiled*, showing me her dark yellow teeth" [355, c. 52].

"I *left* my car on site and *charged up* the road on foot and after about a mile I *bumped into* Geoff's wife Sue coming in the opposite direction. She *saw* how upset I was and *gave me a lift* home. On the way, I *explained* what *had happened* and she *told* me not to worry, that she was sure it would all be fine. I *got home* and *kept expecting* Geoff to call and discuss the problem with me, the way we *had always talked* through problems in the past, but he didn't. Instead I *got a call* from the company's general manager..." [349, c. 207].

Вживання дієслівних форм Past Continuous фіксуємо на позначення минулих дій, що відбуваються в одній часовій площині і мають недоконаний характер:

"The first that Miss Thomas knew I had gone AWOL was when a policeman appeared in her classroom, with me at the end of one arm. "*I was passing on my bike when* this little tyke *shot out* of the school gate and *crashed* straight into me", he told her sternly, holding me firmly by the hand. Just as well I wasn't a car. I think she's all right; a bit shaken up, maybe the odd bruise, but nothing's broken and there's no blood anywhere" [348, c. 109].

Такий тип оповіді можемо вважати ключовою складовою авторського монологічного мовлення, адже оповідь – це відображення реальної дійсності, у якій протікає роман [151, c. 143].

Особливістю ХТ нежанру misery lit є дуалізм оповідної перспективи – оповідна перспектива дитини та оповідна перспектива дорослого. Безсумнівно, що домінантною є оповідна перспектива дитини, адже всі події представлені крізь призму її свідомості та суб'єктивного дитячого бачення. Проте помітними є присутність і вплив оповідної перспективи дорослого, зокрема це стосується

плану фразеології – набір лексики, невластивої для вокабуляру дитини молодшого або середнього шкільного віку, складні синтаксичні конструкції, правильна побудова складнопідрядних і складносурядних речень, дієприкметникові та дієприслівникові звороти, сталі вирази і фразеологізми:

“I stand in front of the officer in total disbelief. ***I can't believe what I'm hearing. Ride my bike? I don't even have one!*** I've never even ridden on one before! I want to spin around to see if he is talking to some other kid. From behind, Father looks down at me. His eyes are blank. I realize this is just one of Mother's cover stories...” [355, с. 29]. Аналіз оповідної перспективи цього фрагмента на рівні фразеології не залишає жодних сумнівів щодо належності наратору-дитині: базовий лексичний ряд, прості речення, відсутність складних граматичних форм, вживання дієслова “to hear” у тривалому часі Present Continuous Tense тощо. А наведені нижче фрагменти є контрастними, і присутність точки зору наратора-дорослого є очевидною: активний вокабуляр, що не належить оповідачеві-дитині, вживання складних граматичних конструкцій, зокрема дієслів у минулому перфектному часі (The Past Perfect Tense), наявність складнопідрядних речень з правильною пунктуацією: “***My solicitor had become my true knight in shining armour.*** There was a wonderful connection between us. Over the course of last nine months I had come to trust her and believe that she was going to make the difference for me. It seemed so obvious now. What I had needed all along was a woman to fight for me and I began, for the first time ever, ***to allow myself to imagine that my journey to justice might be approaching its conclusion***” [351, с. 200].

“***My brains seemed to leave my body*** and note the proceedings, in a detached sort of way, from the safety of the leafless horse chestnut that towered over the shed. Some kicks ***seemed loaded with hatred***, while others were more timid, as if the owner of the foot in question didn't really want to be there at all but he tagged along for want of something better to do with her feet” [348, с. 218].

“I could hear Grandmother stab her finger into the phone. “Here of all places? She doesn't even have the decency to come see me. Not once. Well, if she's waiting for



me to traipse over to her place and bow down before her holiness, well, **she can wait till hell freezes over!** I don't need this, you know" [354, c. 155].

"On March 5, *I received the long-awaited answer to my prayers*. I was rescued. My teachers and other staff members at Thomas Edison Elementary School intervened and notified the police. *Everything happened with lightning speed*. I cried with all my heart as I said my final good-byes to my teachers. By the tears in their eyes I realized they understood the truth about me – the real truth" [355, c. 35].

Пропонуємо перейти до розгляду опису як одного з варіантів композиційно-мовленнєвих форм, який автор використовує для лінгвального вираження оповідної перспективи на фразеологічному рівні. Якщо розглядати опис як композиційно-мовленнєву форму, то треба розуміти, що він залежить від типу оповідної перспективи, вибраної автором для ведення нарації у творі, і спрямований на "зображення цілої низки ознак, явищ, предметів або подій, що необхідно уявити собі одночасно" (Л. М. Кратасюк).

На відміну від нарації, для якої характерна динаміка, описовість є статичною і зазвичай використовується автором для затримки, сповільнення ходу ведення оповіді. Саме опис є основним складником монологічного мовлення оповідача (текстового адресанта), а монологічне мовлення, зокрема внутрішній монолог є базовим прийомом і тактикою реалізації оповідної перспективи в плані і фразеології, і психології. Опис вважаємо невід'ємним елементом усіх текстів нежанру *misery lit*, іноді описові пасажі виконують функцію декорацій твору або бекстейджу для розвитку подій, та подекуди вони вражають своїм обсягом та протяжністю, як наведений фрагмент тексту з твору Крістофера Спрая "Child C".

Довгий за обсягом пасаж є описом, поданим з позиції персонажної точки зору, і максимально правдиво та в деталях інформує читача про, здавалося б, дивний, невартий уваги та часу читача побутовий предмет, що не належить до категорії повсякденного вжитку – опорну палицю (стовп) альтанки (a gazebo pole). Тільки завдяки вичерпному опису читач розуміє, що проста опорна палиця від альтанки-трансформера, на диво, викликає в автора багато спогадів – іграшковий меч, яким бавилися та гамселилися наш персонаж і його брати та сестри, та

первинна асоціація – це предмет, яким мама впродовж років нещадно лупцювала його та інших дітей у сім’ї. Серед низки інструментів для реалізації оповідної перспективи в плані фразеології автор вибирає опис. На перший погляд читачеві може здатися, що в центрі зображуваного є опис опорної палиці альтанки, а насправді автор відкриває читачеві значно глибший зміст, “подвійне дно” описового пасажу. Описуючи опорну палицю альтанки, як предмет, що не зникав з його очей протягом років, він розповідає про побиття, синці, рубці і біль, яких зазнавав від своєї рідної мами протягом усього цього часу:

“When Mother spotted me slacking, or getting something wrong, she’d beat me. She’d see me from a window, come out into the yard or the garden, pick up whatever was to hand and beat me with it. **One of her favourite weapons was a gazebo pole**, which were like tent poles, **aluminium**, usually. They swished through the air and they hurt. They really were the rods she used to beat the children. We had piles of them lying around in the yard so she was never short of one. She’d stop, pick it up and bring it down on me. Across the back of the legs was a favourite spot – she liked to see me crumple to the ground – but she wasn’t too fussy where she struck. Mostly she’d just stop and swipe, and I’d get it across the back, or around the neck or on the arm. They hurt. They stung. Bradley and I used to play with them, the gazebo poles. We had sword fights with them and we used them like spears, too, throwing them into the grass in the field. It didn’t matter if they got lost; we had absolutely millions of them, because **Mother was totally obsessed by gazebos**. We’re talking the **tent-like gazebos** you buy from camping shops. Every summer Mother would buy three or four of them and she’d put them up in the garden. She, Judith and Charlotte would often sit under one on summer evenings, usually with one of those tin-foil barbecues to make some food. They were only cheap things; they’d break or go rusty, so the next summer Mother would **buy three or four more gazebos**, and meanwhile disused poles would pile up in the yard and in the garden, adding to the air general neglect, and presenting themselves as handy weapons. Over the years I was probably hit more with them than any other weapon – even the chair leg. My back is a mass of scars” [356, c. 166].

Апелюючи до автобіографічності *misery lit*, наголошуємо на суб'єктивності описів, які зустрічаємо у творах цього нежанру, адже оповідач з власної фразеологічної оповідної перспективи обирає для опису, озвучення чи розголосу ті події, ситуації, предмети та об'єкти, які вважає важливими і значущими. Це пояснює важливість категорії суб'єктивної модальності. Як зауважено в літературі, “суб'єктивність художнього опису реалізована за допомогою вставних та вставлених синтаксичних конструкцій, мовець не лише фіксує окремі фрагменти дійсності, а й коментує їх відповідно до внутрішнього світовідчуття” [177, с. 394]. Прикладами таких вставлених синтаксичних конструкцій є “if you can believe it”, “to be fair”, “to be honest” та ін.

Аналіз низки описових фрагментів, взятих з текстів творів нежанру *misery lit*, показав, що опис “фіксує ознаки об'єктів та суб'єктів, дій та станів, і тому є переважно статичним” [81, с. 136]. Дієслова, вжиті в описах, не виражають активної дії, вони є нерематичними. Синтаксичний план опису найчастіше виражений за допомогою дієслів *to be*, *to have*, їхніми синонімами, а також дієсловами групи *sentiendi*, що позначають відчуття, зір, слух, бачення, нюх тощо. Дієслова, які ми зустрічали в описах, характеризуються порівняно слабкою семантикою або наділені якісно-зображувальним значенням, тобто не позначають активної дії, а номінують предмет, передають його якість та інші ознаки.

Авторові твору “Alone” Піпу Грейнджеру вдається захопливо і з неймовірною дотепністю описати звичайний порохотяг:

“Our one *labor-saving device* was a vacuum cleaner, a *sausage-shaped thing* with a hose that plugged into one end of the sausage for suck, and the other end for blow. It was *a Goblin*, and it weighed a ton. Doing the stairs was the worst job, and much cursing and swearing ensued on stairs days. The hose, unlike *the elephant's trunk that it resembled*, was not very flexible. It fought back, and bucked and jerked whenever it was a tight spot” [348, с. 145].

Описи помешкань наших персонажів є не тільки вербалізацією схеми планування житла, характеристикою інтер'єру чи розташування меблів, а слугують додатковим інструментом для вираження в плані фразеології

персонажної точки зору щодо соціально-побутових умов і місця проживання. Не складно зрозуміти, що перший фрагмент є прикладом притензійного ставлення персонажа до свого помешкання, а другий ілюструє протилежну реакцію – відчуття вдовolenня, місцями навіть захоплення.

“Due to the small size of the house and only a desk, bookshelf, and bureau for furniture, it took me less than two days to arrange my new home” [354, с. 348].

“The house *had* three bedrooms, so I *had* a room of my own from the start and it *was* beautifully decorated, just as a little girl’s bedroom should *be*. To begin with my wallpaper *was* “Sarah Jane” with pictures of a little girl in a big floppy hat, then it was changed for a Pierrot design, and later a pattern of horses” [347, с. 17].

Підтверджуючи слова І. Р. Гальперіна, що “синтез оповідного й описового контекстів є характерною рисою мови художньої прози” [42], пропонуємо приклади, виокремлені з твору нежанру *misery lit* Піпа Грейнджера “Alone”. Цей автор презентує оповідь та опис не окремо і в чистому вигляді, а в органічному поєднанні: “Uncle Tony’s new hospital *was* no exception. The main building itself *was* Victorian Gothic with a lot of small, mean windows, some of which, on the lower floors, *were* complete with bars. There *was* a collection of smaller, more modern buildings – huts, really – that huddled around the main edifice like ugly ducklings around an ugly duck. I *hated* them, and was much happier once we got away from the buildings and I could run around, flap my arms like a bird and whoop a bit before we settled down under a tree to eat our picnic in the beautiful grounds. Mother and Tony talked about nothing much – the weather, mainly – leaving me free to concentrate on the food and our surroundings. We were sitting on a small hill, under a tree, and it was warm enough to wear just our cardigans and sit on our coats” [348, с. 202].

Для розповіді про візит з матір’ю в лікарню до хворого дядька, автор одноосібно з персонажем обирає тактику ведення оповідної перспективи на фразеологічному рівні у вигляді чергування оповіді та опису. Обравши комбінацію “оповідь + опис + оповідь”, авторові вдається органічно й послідовно ввести в текст нового персонажа, хворого дядька, зорієнтувати читача на новій

локації (детально описує будівлю лікарні та прилеглої до неї території) і розповіді про час, проведений разом.

Як правило, до опису належить портрет і пейзаж, тобто повідомлення про зовнішні ознаки дійової особи та обстановки дії [81, с. 68].

Для індивідуалізації персонажа автор використовує *портрет як один з дієвих прийомів перспективізації точки зору у плані фразеології* [100, с. 69–72]. Наведені фрагменти є прикладами портретного опису, в яких оповідач для перерахування зовнішніх ознак та внутрішнього стану інших персонажів використовує іменники і прикметники, що їх характеризують і, відповідно, виступають у реченні в ролі означення:

“Don, Mother’s third and final husband, was much like Rita in a way: *he was a gentle giant*. He was *not* particularly *tall*, but he was *particularly wide*. His *shirt collars* fitted easily around my waist, and his *barrel chest was huge*, a fact that impressed Peter Pots mightily” [348, с. 250].

“Tony *looked* well enough; perhaps a little *thinner* and *paler* than usual, but not haggard, or wild-eyed, or anything. His *wary, wounded, clear blue eyes* were focused on something a long way away, something that I couldn’t see” [348, с. 202].

“My first encounter with the county’s Child Protective Service agency came in the form of *an angel named Ms. Gold*. I did not deserve *her kindness*. *Her long, shiny blond hair* and *bright face* matched her name. “Hi”, she smiled. “I’m your social worker”. And so began the long and drawn-out sessions in which I had to explain things I did not understand. Sometimes we would lie at the end of the couch, and I would talk about things that were of no relation to my bad past. During those times I would play with *the long strands of Ms. Gold’s shiny hair*. I’d lie in her arms and breathe in the *fragrance of her flowery perfume*. I soon began to trust Ms. Gold” [355, с. 45].

“Mr. Thomas L. O’Halloran teaches three classes in one room, sixth, seventh, eighth. *He has a head like President Roosevelt* and *he wears gold glasses*. *He wears suits, navy blue or gray*, and there’s a gold watch chain that hangs across his belly from pocket to pocket in his waistcoat. We call him *Hoppy* because *he has a short leg and hops* when he walks. *He carries a long stick, a pointer*, and if you don’t pay attention

or give a stupid answer he gives you three slaps on each hand or whacks you across the backs of your legs. He makes you learn everything by heart, everything, and that makes *him the hardest master in the school. He loves America* and makes us know all the American states in alphabetical order” [353, c. 235].

Посилаючись на автобіографічність текстів нежанру misery lit, вкотре наголошуємо на суб’єктивній оцінці текстового адресанта та модальності, тобто портрет описуваного персонажа побудований тільки з точки зору наратора, його особистих симпатій та антипатій.

**4.1.3. Стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на просторово-часовому рівні.** Вивчення стратегій і тактик перспективізації точки зору на просторово-часовому рівні починаємо з твердження про тривимірність часу, запропоноване Е. Гуссерлем і М. Хайдеггер. За словами цих психолінгвістів, теперішнє є конституційованим минулим та майбутнім, несе їх в собі і складається з них. Минуле існує в пам’яті (прожитих роках і подіях, що їх заповнювали), у структурі особистості та в характері, що сформувався в ті далекі роки, коли минуле було теперішнім. Майбутнє невідоме, та люди не перестають думати про нього, а думаючи, не відтворювати його в їхніх планах, мріях, надіях і страхах [1, с. 106].

Художній твір – особлива структурна організація трьох змістових текстових універсалій: Людини, Часу і Простору [82, с. 96]. Надможливості руху та плину часу в уявному світі художнього тексту цілком відрізняються від реверсії та прискорення часу в ментальному світі реальної людини, адже автор, який створює твір, наперед знає розвиток подій. Напрямок руху художнього часу змінюється залежно від бажання автора, персонажа або оповідача. Розподіл цих якостей відбувається між (1) часом, який переживає наратор або персонаж, з одного боку, і, з другого – (2) часом, зображуваним автором або наратором [82, с. 89].

Питанню вивчення художнього часу та простору, а частково і способів реалізації оповідної перспективи в просторово-часовому плані художнього твору

свої наукові праці присвятило чимало провідних вчених, серед яких треба згадати таких: P. Brooks (1984), S. Fleischmann (1990), M. Sternberg (1993), Ts. Todorov (1965), М. М. Бахтін (1975), Ж. Женетт, Н. Х. Копистянська (1998), Ю. М. Лотман (1994). Через те, що автор первинно знає розвиток сюжетної лінії персонажів, він з легкістю може розмістити епізоди з минулого на початку оповіді, або всередині оповіді натякнути на її кінцеву розв'язку. Авторське всезнання про створюваний ним світ, передбачає дотеперішню “прожитість” ним тих подій, які ще не відомі ні діючим в них особам, ні читачам [108, с. 129–130]. Вміле оперування автором точкою зору на просторово-часовому рівні є основним чинником, що уможливорює темпоральні злами в художньому тексті.

Наратив художнього твору передбачає певну часову видозміну, так званий часовий дуалізм. Вслід за німецькими теоретиками, Ж. Женетт протиставляє категорії *erzählte Zeit* (час історії) та *Erzählzeit* (час оповіді) [60, с. 69], що дає змогу вмістити будь-який часовий проміжок у значно коротший уривок оповіді. Взаємозв'язок між дійсним часом історії та фіктивним часом оповіді реалізується через певну, обрану автором-письменником, стратегію ведення оповіді в просторово-часовому плані. Художній текст “є умовним, оскільки він є образом дійсності, тому час та простір також є умовними” [182, с. 148]. Вони диктують параметри художнього світу та відображають авторську свідомість. З огляду на це, тлумачення та інтерпретація часу і простору є пошуком шляхів та засобів реалізації оповідної перспективи на просторово-часовому рівні.

У художньому тексті, залежно від закладеної автором наративної стратегії (оповідної перспективи), часто порушується послідовність часу. Події, представлені в оповіді з певної просторово-часової точки зору, рідко мають чітку лінійну організацію. Час не рухається єдиним цільним потоком, а зазнає темпоральних стрибків. Наратив зазнає змін під впливом різних приміток та коментарів автора або наратора. У творах нежанру *misery lit* такі коментарі вживаються не тільки для кращого розуміння тексту, а для глибшого занурення читача в художній світ, життя та існування персонажа, досягнення більшого ступеня емпатії, співчуття та співпереживання. Ми стаємо свідками порушення

часового порядку і часових відхилень, так званої ахронії, яка поділяється на два підвиди: проспекцію та ретроспекцію.

Серед художніх наративів розрізняємо лінійні (лінеарні) та нелінійні (не лінеарні). У лінійних оповідь розвивається вздовж горизонтальної осі минуле → теперішнє → майбутнє →. Лінеарність, тобто хронологічне, ланцюжкове ведення оповіді [116, с. 52], програмує відлік часу від однієї події чи дії до наступної, час при цьому не рухається у зворотному напрямку; як наслідок, читач відстежує послідовний рух наративного часу. Коментуючи таку наративну ситуацію з погляду семіотики, можемо називати час іконічним знаком, адже він віддзеркалює дієгезис як схожий до реального світу читача [55, с. 152–153].

У нелінійних (не лінеарних) художніх наративах відстежуємо динаміку почуттів крізь призму несистематичних часопросторових варіацій [148, с. 86]. Основною часовою модифікацією виступає тривалість або повторюваність дії чи події, спричинена роздумами, рефлексіями або медитаціями персонажа. Серед поширених способів переходу в часі і просторі виділяємо втечу персонажа від небажаної дійсності через проспекції або ретроспекції, які не завжди пов'язані з його існуванням; відмову наратора від достовірного хронологічного часового відліку; а також переміщення персонажа в позачасовий вимір (сновидіння, марива). Наведена інформація дає підстави стверджувати, що неоднорідність часових і просторових зв'язків зумовлені численністю наративних прийомів і тактик як у форматуванні оповідної реальності, так і у вибудовуванні точки зору.

Нелінійність сюжету та непослідовність передачі подій твору пов'язані з явищами ахронії та анахронії, які не варто ототожнювати між собою, адже під ахронією розуміємо “подію, позбавлену будь-якого часового зв'язку з іншими подіями; недатовану подію” [159, с. 17]. Анахронія (anachrony) ж являє собою “неузгодженість між порядком подій, в якому вони відбуваються, й порядком викладу їх в розповіді” [159, с. 13] і передбачає чіткий часовий зв'язок між теперішнім, минулим і майбутнім. Термінологія, яку запропонував Ж. Женетт, трактує анахронії як різні форми невідповідностей між хронологією представлення подій і дій у дієгезисі (історії) та оповіді [252, с. 82]. Ахронії ж



позначають події або дії, які неможливо розташувати в часових рамках оповіданої історії, оскільки вони є явищами дискурсу і пов'язані з інстанцією нарації в тій ситуації, коли в оповідача є підстави для групування подій та дій з порушенням хронології [116, с. 45].

Анахронії можуть повертатися як до минулого (таке повернення називається *аналепсис*), і до майбутнього (*пролепсис*). *Пролепсис* легко розпізнати в тексті завдяки вживанню майбутнього часу [105, с. 171–178].

У просторово-часовому континуумі аналізованих нами романів *misery lit* рух часу відбувається не цілісним потоком, а зазнає темпоральних зламів. Під “темпоральними зламами”, вслід за В. А. Кухаренко, розуміємо: згадані вище “(1) ретроспекцію (*flash-back*) та (2) проспекцію (*flash-forward*), а також (3) розшарування теперішнього часу (*exfoliation of time*) та (4) хронологічні стрибки (*chronological swoops*)” [82, с. 89, 95].

Ключовими стратегіями перспективізації точки зору в художньому тексті на часовому рівні є стратегія проспекції (*flashforward*) і стратегія ретроспекції (*flashback*). “Ретроспекція – це повернення до минулого з поточного моменту; проспекція – це визначення майбутнього наперед” [82, с. 93].

Тривалість сюжетного часу більшості романів *misery lit* становить не один десяток років. Цей часовий відтинок охоплює кілька життєвих стадій: важке дитинство, що асоціюється в персонажів з панічним страхом, тотальною недовірою, поневіряннями і розчаруваннями; не менш складна юність, коли вони бояться бути непочутими через людську байдужість або бути висміяними через упередженість та осуд навколишніх; замикає життєвий цикл стадія дорослого життя, становлення персонажа як особистості, і готовність відпустити минуле.

Серед перелічених темпоральних зламів в аналізованих нами творах найчастіше зустрічається ретроспекція, що характерно для наративної структури жанру літератури (*misery lit*), адже усі без винятку романи цього жанру являють собою не що інше, як спогади. Звернення до минулого – головна характеристика письменників-представників нежанру сучасної британської художньої літератури *misery lit*. Оповідь, яку вони ведуть для нас, читачів, тут, сьогодні й

зараз є повним зануренням у минуле, яке за допомогою встановлення причинно-наслідкових зв'язків дає змогу з'ясувати теперішній стан речей. “Вибудовується певний ретроспективний коридор, який відлунням з'являється знову і знову” [120, с. 83]. Запорукою переконливості сюжетного теперішнього й надалі є минуле, що повторно, а то й кількаразово, заново переживається у творі. Спостерігаємо за явищем “воскресіння” пережитих героєм подій, адже через кілька десятків років замовчування та приховування автор розгортає ці події перед нами знову, цього разу презентуючи їх шляхом перспективізації точки зору на просторово-часовому рівні. Перспективізацію точки зору в аналізованих текстах на просторово-часовому рівні уможлиблюють конкретні, правильно обрані автором-наратором, комунікативні стратегії і тактики.

У текстах творів *misery lit* ретроспекція вводиться лексикою на позначення ментальної діяльності: *to recall, to reflect, to remind, to rise up, to occur, to pass in mind, to remember, to wander (about thoughts), to know, to search one's mind for images, to dredge up one's memory; a picture, a thought, memory*, та темпоральною лексикою: *on Monday morning, in December, in 1995, two years later, at first, last Christmas, for a long time now, at the beginning of this school year, no longer, over the years, lately*; словами, які підводять до теми спогадів, на зразок *life, photo, etc.*

У моменти включення в текст ретроспекцій наративний ланцюг призупиняється, сюжетний теперішній час консервується [108, с. 130]. Кількість ретроспективних вставок та їхній обсяг у текстах творів нежанру *misery lit* є значними, можна навіть сказати визначальними, адже основні події відбуваються в ретроспективному минулому, тоді як в сюжетному теперішньому часі відбуваються менш значущі події, подекуди навіть тривіальні.

Ретроспекція об'єднує форми мовного висловлення, які звертають увагу читача на згадувану змістовну інформацію. Ретроспективне бачення наративу зумовлене двома твердженнями: 1) будь-який текст має адресанта; 2) будь-який акт нарації містить два темпоральні плани: теперішнє адресанта й адресата і минуле подій, які оповідає наратор [238, с. 127]. Залежно від введення в текст та

функціювання в ньому ретроспекцій, існує п'ять їхніх типів: кумулятивна, відновлювальна, інтродуктивна, ремінісцентна та інклюзивна [108, с. 130].

Кумулятивна ретроспекція спрямована на оповідь не пов'язаних між собою подій з минулого, без дотримання хронологічного порядку викладу. Так отримуємо ланцюжок життєвих ситуацій, що передає відчуття та емоційний стан оповідача в сюжетному теперішньому.

Приклад: “One evening, Rikki and I went to Grandma’s. I don’t remember where McDarby and my mother were, but my grandparents were minding us in their house. When it got late Grandma suggested we get into our pyjamas. When it got even later she decided to put us to bed which wasn’t part of the plan, but certainly we had no problem with this. I don’t know what time it was, but it must have been late since we were both asleep. I woke up to an almighty row. My mother was shouting at us to get up while Grandma pleaded to have us stay where we were. It was horrible. My grandmother was actually crying while we were frogmarched out to the car in our pyjamas. God only knows what else was said before the shouting woke us up. My mother was loud and aggressive when she was drunk” [351, с. 41].

“One afternoon a friend came round with her daughter, who had just started crawling. It was a warm day. “Let’s sit outside,” she suggested, “get a bit of sun”. Not having heard anything from Richard for a while and being with someone friendly made me feel safer than usual and I agreed. We took a couple of chairs and sat just outside the door. I had my back to it, so I could see the entrance to my flat, and was talking to my friend as the kids played around at our feet. Suddenly she turned white. “What’s wrong?” I asked. “Your dad,” she said, her voice trembling, “he’s just picked Emma and walked into the flat”. I couldn’t believe it. How could that have happened in just a few seconds with us sitting right there?” [ 347, с. 208].

У наведених прикладах кумулятивної ретроспекції стаємо свідками того, як письменник, він і наратор-персонаж, без попередніх планувань, непослідовно розповідає про окремі події свого життя. Зокрема, у фрагменті тексту Мері Меннінг “Nobody will believe you” Мері, вміло оперуючи просторово-часовою точкою зору, у текст оповіді додає “темпоральні вставки”, в яких згадує, як її

матір, що страждала від алкоголізму, у нетверезому стані посеред ночі увірвалася до будинку бабусі з дідусем і силоміць, у самих тільки хатніх піжамах, затигла їх з братом до автомобіля. Другий приклад, взятий з твору Джейн Еліот “The little prisoner”, засвідчує страх та боязнь, які опановують Джейн під час несподіваної появи її батька на порозі дому. Словосполучення “one evening” (“одного вечора”, “якось ввечері”) та “one afternoon” (“в полудень”, “якось по полудні”) найкраще демонструють “випадковість” згадуваних автором подій.

У плані просторово-часової оповідної перспективи письменник обирає відновлювальну ретроспекцію як допоміжний інструмент для встановлення правдиво істинного перебігу подій, попередньо помилково представлених наратором. У цьому варіанті оповідної перспективи, або, як ми ще синонімічно називаємо її, наративної стратегії, рівень довіри читача до прочитаного зростає, адже зіштовхуємося з протиставленням двох точок зору – точки зору дитини і точки зору дорослого. Як от: “I sometimes wonder whether Mum and Richard would have taken me back if I’d made as much fuss as Jimmy. Now I wish I’d given it a go, since Jimmy ended up being adopted by kind people, but at the time it seemed too dangerous to make Richard angry and I preferred to remain docile and well-behaved in his presence. Years later I discovered that they had told the authorities they “only wanted the girl”. I couldn’t believe it, but Jimmy’s files later confirmed it” [347, с.8].

Інтродуктивна ретроспекція (від англ. introduction) – 1) офіційне рекомендація; знайомство; 2) вступ, передмова, вступне слово – один з варіантів представлення наратором нового персонажа в художньому світі. Вона стає визначальною для повного розуміння розвитку подальших подій твору. Для прикладу: “Mother *had been having an affair* before Dad died. *He was a farmer* from Carlow who worked all over Ireland as a crane driver. *He had stayed in Ardee* a couple of times, in a Bed & Breakfast, and inevitably *had his car filled at our petrol station. That’s how they met.* Years later I discovered that Dad had suspected it, following her one weekend to see where she was going. Frustratingly, I never heard what happened next... **Finally** we heard the back door open and Mother came into the sitting room *followed by a man who* had glaring blue eyes, a tanned, weathered face and grey hair.

She was smiling and looked happier than I had seen her in a long time. “**This is Sean**”, **she said**, “We’ve just got married, so he’s going to live with us now”. Just like that. She didn’t show us any wedding ring or give us any more information about it. Rikki and I said hello and he said it back to us” [351, с. 26].

Цей фрагмент з твору Мері Меннінг “Nobody will believe you” – вірець використання інтродуктивної ретроспекції як одного з ключових способів вираження оповідної перспективи на просторово-часовому рівні. Мері-наратор в особі дорослої жінки розповідає про знайомство і першу зустріч Мері-головного персонажа твору зі своїм вітчимом.

“Grandma won’t talk to Mam anymore because of what I did with God in her backyard. Mam doesn’t talk to *her sister, Aunt Aggie*, or *her brother Uncle Tom*. Dad doesn’t talk to anyone in Mam’s family and they don’t talk to him because he’s from the North and he has the odd manner. No one talks to *Uncle Tom’s wife, Jane*, because she’s from Galway and she has the look of a Spaniard. Everyone talks to *Mam’s brother uncle Pat*, because he was dropped on his head, he’s simple and he sells newspapers” [353, с. 146], – так легко у примітивній і жартівливій формі головний персонаж від імені автора вперше представляє читачам членів своєї родини в минулому. Наведений фрагмент тексту є прикладом застосування інтродуктивної ретроспекції як підвиду просторово-часової оповідної перспективи. За підтвердження беремо два вагомні чинники – по-перше, це ретроспекція, адже персонаж згадує про своїх родичів з часів далекого дитинства; по-друге, ця ретроспекція інтродуктивна, бо таким способом він вирішує презентувати (відрекомендувати) цих людей читачеві.

Наступною в переліку ретроспекцій, які є в активному інструментарії автора на позначення просторово-часової точки зору, є ремінісцентна ретроспекція. За її умов наратор, а у творах misery lit він одноосібний з автором і персонажем, через асоціацію, спричинену обставинами зі сюжетного теперішнього, поринає у спогади з минулого. Наприклад:

“One day, she called me into the kitchen. I can’t remember what it was I’d done in the first place. There were a million things I could have done wrong.

The bread. Almost always bread, it seemed. She'd been counting slices again, of course – and I knew she'd been counting the slices; she always did, so why would I take one? Why would I take a slice of bread knowing it meant an extra two days added to the starvation punishment, or a beating on the soles of my feet? It had to be Bradley, or perhaps there never was a slice missing. Perhaps she needed to remind me who was in charge” [356, c. 93].

У тепер реалізованого та щасливого чоловіка Крістофера образ хліба викликає асоціацію жорстокого поводження з хлопчиком Крісом у дитинстві. Залучення ремінісцентної ретроспекції як складника просторово-часової оповідної перспективи дає можливість спогадам з минулого влучно відтворити жахи пережитого минулого та їх відбиток (відлуння) на стані речей сьогодення.

Слушно зауважити, що серед оповідної перспективи, якою у творах *misery lit* наділені наратори-протагоністи, домінує саме ремінісцентний тип ретроспекції.

Основна функція інклюзивної ретроспекції – введення оповідачем дійсності, чужої для художнього світу, проте наділеної максимальною достовірністю. Прикладами інклюзивної ретроспекції слугують уривки текстів з преси, особистих щоденників і листів. Що стосується конкретно нежанру *misery lit*, то через невідповідність простій композиції та нараторові в особі дитини цей тип ретроспекції в ній ніяк не представлений. На відміну від тактик проспекції, тактики ретроспекції містять слова тематичної групи “пам’яті”, “спогадів”, “думок”, граматичні категорії та часові форми дієслів, зокрема доконані часи *Past Perfect* та *Past Perfect Continuous*, прислівники місця та часу “тоді”, “там”.

Наші спостереження показали, що засоби вираження оповідної перспективи на просторово-часовому рівні сконцентровані у функціонально-семантичному полі темпоральності, яке представлене граматичними засобами (система часів, точніше усі спектри минулого часу – *Past Indefinite*, *Past Continuous*, *Past Perfect*, *Past Perfect Continuous*); граматичними структурами *used to do smth*, *would do smth*, лексичними засобами (лексеми типу “вчора”, “сьогодні”, “завтра”), а також синтаксичними засобами – складнопідрядними реченнями з підрядними часу. До

цього переліку й зараховуємо власні назви, що переносять, відкидають, повертають читача до попередніх подій (антропоніми та топоніми).

Антропоніми, що формують просторово-часову оповідну перспективу, – це імена та прізвища людей, з найближчого оточення наших персонажів у минулому. Дослідження антропонімів у текстах творів *misery lit* дає змогу не тільки визначити просторово-часову точку зору в тексті твору, а й встановити координати оповідної перспективи (локацію, звідки здійснюється оповідь або імена людей, які згадуються наратором як ті, що вплинули на його життя та долю в минулому). Топоніми наратор вживає як засіб вираження просторового складника. Тут зустрічаємо власні назви міст, населених пунктів, штатів, будівель та установ стратегічного значення. Оскільки всі без винятку твори *misery lit* є автобіографічними, то не варто недооцінювати їх інформативну вагомість, адже власні назви, згадані в тексті, імена людей, назви міст, населених пунктів, назви лікарень, закладів освіти, соціального захисту населення взяті з дійсності.

Вживання топонімів розглядаємо як один з можливих варіантів реалізації просторового аспекту оповідної перспективи у творі. Подаючи в художньому тексті реальні і достовірні назви та координати населених пунктів, адміністративних одиниць (штатів, районів, округів), штучних споруд (аеропортів, магістралей тощо), автор, а він і головний герой твору, націлює нас, читачів, на реалістичне сприйняття художньої дійсності, викликає в нас довіру, створює ефект присутності у творі “надійного” наратора:

“But that wasn’t the end of our brush with *Hurricane Georges*. *It did strike Orlando*, or rather, the very outskirts of it did, and we saw a storm like I’ve never seen before or since. We’d gone to play crazy golf. This was the day after our overnight escape from *the Keys*, and we’d had a chance to rest. We all piled *into the Dodge* and *took Highway 192*, on *our way back to Kissimmee Drive*, when one of us, I think it was Lulu, said, “Look at the skies. The skies are going dark” [356, c. 157].

“The day after my wedding, James Brett and I *went to visit St Lucia’s prison, the Bordelais Correctional Facility*. We’d been in touch with *the governor, Alice Seed*, and offered to give a talk about how we both managed to turn our lives around after stays in

prison, and she was happy to take us up on it. *Bordelais is the island's only prison* and houses both male and female prisoners who are there for a variety of crimes from drug smuggling to murder” [349, с. 245].

Аналізуючи стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на просторово-часовому рівні, ми з'ясували, що проспекція тут трапляється значно рідше за ретроспекцію і, як правило, охоплює один-два абзаци тексту, та це не применшує її значущості. Проспекція відіграє важливу текстотвірну функцію і сприяє поглибленню характеристики персонажа; формує певний горизонт очікування читача, а можливо, і самих героїв, щодо потенційних шляхів розгортання подій [120, с. 83].

Проспекція допомагає адресатові чіткіше уявити зв'язок та зумовленість подій; вона фокусує увагу читача, наділяє його потенціалом передбачати те, про що розповідатиметься в тексті далі. Використання проспекції як одного з прийомів маніпуляції точкою зору на просторово-часовому рівні формує очікування читача щодо можливого розвитку майбутніх подій.

Єдиної граматичної моделі для створення проспекції не існує, відповідно граматичні мовні засоби та часові форми вважаються другорядними в процесі її вибудовування. Одним з небагатьох сталих стилістичних синтаксичних засобів створення проспекції є інверсія, яку Ю. І. Ковалів тлумачить як “стилістичну фігуру, яка полягає в незвичному розташуванні слів у реченні з очевидним порушенням синтаксичної конструкції задля емоційно-сислового увиразнення певного вислову” [93, с. 311].

“All through my school years there were several people who seemed to go out of their way to talk to me and ask me how I was. ***Only later did I discover that*** they were friends of my dad's and that they were trying to find out if I was alright for him. If only I had known that, I could have communicated with my dad through them and ***maybe he would have found a way*** to get me out of that house” [347, с. 29].

Лексику ментального та темпорального змісту зараховуємо до основного матеріалу для створення проспекції (to realize, to understand, to know, to learn, to comprehend, to plan, to be about to, as soon as, next, following, ahead та ін.).



До тактик проспекції належать: зміна граматичного часу (міграція різних часових форм дієслова у форми майбутнього часу); використання лексичних вказівників – індикаторів (“потім” – later; “ще не раз” – it will be not once that):

“I also heard Mum boasting that our family had slipped a bribe to someone in the local authority to allow me home and that two senior people had resigned when they heard that I was being returned to “that hell-hole” as it was described in some report. My missing files would make interesting reading, but it isn’t really important what happened in those first few years, because the real horrors were only just about to begin” [347, с. 9].

“My dad tells me that he tried to come and visit me in the house a few times, but was met with such violence and abuse that he decided it would be safer for me if he stayed away and allowed things to calm down. That seemed like the last of my potential allies gone, although I later discovered he had tried to keep an eye on what was happening to me in other ways” [347, с. 11].

“I should have known that Richard would never have given up that easily. If he was letting us move into our own flat it was because he had seen a way to work the situation to his advantage. How could I have been so naïve not to have realized? Knowing him as well as I did, why didn’t I see what was coming next?” [347, с. 185].

“If he’d had a choice I think he would have liked to have had Paul back and got rid of Steve. Paul came from our area and Richard knew better how to manipulate him. With Steve he could never be sure how to act in order to get the upper hand” [347, с. 198].

Оскільки найчастіше проспекція передає нам ту інформацію, яка повніше буде викладена в подальшому, то проспективні фрагменти в тексті є короткими за обсягом, а це робить повернення читача до перерваного континууму нескладним.

**4.1.4. Стратегії і тактики перспективізації точки зору в художньому постмодерністському прозовому тексті на психологічному рівні.** Наратологічний підхід в аналізі художніх текстів привертає увагу науковців не тільки до предмета опису (“що

описується?”), але й до форм оповіді (“у який спосіб описується”), а також з чіткої точки зору здійснюється оповідь. Іншими словами, особливий інтерес дослідників викликає оповідна (наративна) стратегія та чинники, що зумовлюють вибір автором реалізації тієї чи іншої стратегії і тактики перспективізації в художньому творі. Тактика сновидіння, як елемент стратегії перспективізації точки зору в психологічному плані, застосовується в багатьох творах *misery lit*.

Сновидіння – це символічно зашифроване послання на важливу тему. Коли людина засинає, мозок продовжує опрацьовувати нагромаджену інформацію і шукає відповіді на проблемні запитання. Під час сну свідомість отримує доступ до підсвідомого, пригніченого бажаннями та інстинктами, забутого досвіду, витісненого страхами і переживаннями. Це своєрідна спроба людського розуму збагнути неосяжне, а мозку – впоратися з тривожною ситуацією, знайти вихід чи рішення, якщо таке є можливим. Для персонажів текстів нежанру *misery lit* сон стає найдоступнішим способом вивільнення накопиченого негативу і страху (бачити сновидіння нічого не коштує в матеріальному сенсі), повторного пережиття вже пережитого негативного досвіду, але цього разу з можливим (уві сні) позитивним або, навпаки, вкрай негативним вирішенням конфліктної ситуації чи проблеми. Зміст сновидіння, тобто побачене або пережите персонажем уві сні, якнайкраще відображає хід його потаємних думок, прихованих переживань, внутрішніх страхів, і в такий спосіб тактика сновидіння стає ефективним інструментом реалізації внутрішньої психологічної точки зору.

“Every sound was threatening and it was hard to sleep. *When I drop off I was attacked by dreams of* stabbing and shooting Richard and him getting back up and coming for me over again, like some invincible zombie in a horror film” [347, с. 213].

Наведений вище фрагмент розповідає як Джейн, героїня твору “The Little Prisoner”, уві сні наносить ножові поранення й постріли своєму вітчиму Річарду, а той, наче зомбі, оживає і знову повертається в її життя.

“*When I finally fell asleep, I dreamed the dream I had had for years countless times before.* I am standing on the clouds in a white dress, as a long rope ladder gently falls behind me. I climb up the ladder, going higher and higher into the clouds until I

finally reach the top rung. I climb on to the cloud that is beside me, which is covered in beautiful pink and yellow flowers, which I sit picking contentedly, blissfully unaware of anything other than my surroundings...” [350, с. 17].

Наступні пасажі не просто переповідають сни персонажів, а є способом проєкції внутрішньої персонажної точки зору на читача, який дізнається що і хто лякає персонажів, які думки огортають їх страхом та пронизують болем. Місце таких персонажних рефлексій – однозначно у площині психологічної точки зору:

**“Alone in my dreams I found myself standing at the end of a long, dark hallway.** A shadowy figure emerged at the opposite end. The figure transformed into *The Mother*. She began to march toward me. For some reason, I stood still. I couldn’t move; I didn’t even try. The closer The Mother came, the more her red face, filled with hatred, came into focus. The Mother held a shiny knife above her, poised and ready to strike me down. I turned and ran down the endless hallway. With all my strength I pumped my legs as fast as I could, searching for a light. I ran for ever. The hallway twisted and turned as I hunted for an escape. I could feel the Mother’s rancid breath on my neck and hear her cold voice chanting that there was no escape and that she would never let me go. ***I snapped out of my dream. My face and chest were covered with a cold, sticky sweat...***” [355, с. 44].

Тактика міркування, як елемент стратегії перспективізації точки зору в психологічному плані, також застосовується в багатьох творах misery lit. Міркування виступає як узагальнена точка зору автора-письменника (текстового адресанта) і має форму роздумів на різні теми, конкретну ситуацію чи предмет, які презентуються послідовно. Воно (міркування) “подає інформацію про причинно-наслідкові зв’язки між діями та об’єктами, які існують у пере- і постконтексті” [81, с. 141]. Міркування представляє думки персонажа (у текстах нежанру misery lit персонаж еквівалентний нараторові, зокрема й авторові), тому стверджуємо, що міркування сповна відображає авторську точку зору в плані психології та ідеології – розкриває його життєві уявлення про світ, певні ідеологічні переконання та сприяє розкриттю змістово-концептуальної

інформації. Міркування містять елементи оповіді з кількістю суб'єктивно-модальних конструкцій зі семантикою домислу, здогадки та припущення.

За допомогою припущення, висловленого вустами персонажа, автор дає зрозуміти, що міркує про події, речі і ситуацію, керуючись власною точкою зору; оприлюднює власне бачення ситуації, про яку розповідає, та дає адресатові можливість самостійно вирішувати, чи погоджуватись йому зі запропонованою оцінкою. Манера ведення оповіді у вигляді міркування занурює читача в сюжет твору і створює ілюзію присутності в ситуаціях, що розгортаються згідно з авторським задумом. У текстах нежанру *misery lit* здійснюється органічне переплетення міркування з оповіддю, без якої повноцінне усвідомлення тексту художнього твору є мало ймовірним. Характерна ознака міркування – це виклад думок, об'єднаних логічним зв'язком, коли попередні судження стають основою для наступних, у підсумку з'являється відповідь на поставлене запитання.

Як правило, часова перспектива в міркуванні ігнорується і виводить думки персонажа (наратора) в позачасову площину, хоча відомі випадки, коли часова перспектива маркує етапи розвитку думки, установлення тих чи інших канонів і принципів. У художньому тексті намір у міркуваннях позначається за допомогою текстових скрепів на зразок: *I think, I realized, it seemed to me, it occurred to me, this dawned on me, I considered, it appeared* та ін. Ці слова інформують читача (адресата) про справжню позицію автора (адресанта) і підкреслюють, що психологічна точка зору на цьому етапі розповіді належить саме йому. Як от: “How would I have felt if I'd been Lulu at the moment? I know exactly. I would have felt forgiven. ***I would have thought***, from now on, everything will be all right. From now on, Mother will love me. I am no longer the scum of the earth.

Wistfully ***I realized*** that the chopper had gone, and two of the police cars pulled out of the gate, leaving behind one, who checked that we were going to be all right, said something stern to Lulu and then he, too, left. I so didn't want him to go. Not because I was planning on suddenly blurting out the truth to him – ***motherbeatusandshestarvesusandshemakesusdrinkbleach*** – that ***never even occurred to me***. But because, with the policeman there, Mother wouldn't hurt Lulu. She would be

waiting until the policeman had left, and then the beating would start. We trooped back into the house. I was coiling inside, I could feel it, as we filed into the kitchen and Mother closed the back door behind her. Second nature made me glance around the room to see what weapons might be at hand. I was waiting for her to go into a rage, with some screaming about the demons inside Lulu. *I was wondering* whether the punishment for Lulu would mean punishment for Karen and me as well. *I was thinking*, Please not me this time!” [356, c. 120].

Оскільки міркування в наведеному прикладі є засобом характеристики персонажа (водночас автора і наратора) і демонструє перебіг думок персонажа, доступ до яких часто є обмеженим, то прирівнюємо міркування до внутрішнього монологу. “Міркування є одним із проявів внутрішнього мовлення в зовнішньому висловленні, вираженому в художньому тексті у викладі монологічного висловлення” [71, с. 8]. Міркування стає своєрідним провідником для реалізації комунікативної функції внутрішнього мовлення. Воно має свою природу, свої особливості в полі лексики і синтаксису, може слугувати способом вирішення проблеми. Зважаючи на це, можемо розглядати його як дискурсний, фіксований мовленнєвий акт. Це вираження думки за допомогою мовлення, де сумарність лінгвальних засобів є моделлю вербалізації операцій мислення [71, с. 8]. Міркування, через свою експліцитність, передає ставлення персонажа (автора і наратора) до предмета висловлювання, найточніше демонструє його точку зору на психологічному та ідеологічному рівнях, а також сприяє реалізації основних текстових ознак – комунікативності і прагматичності.

Для текстів нежанру *misery lit* характерні міркування про любов батьків, частіше її недостатність; сімейні цінності, тобто їх відсутність; неприйняття суспільством. Міркування зазвичай виражають семантику розпуки, протесту, зневаги, значно рідше спонуки. Окреме чільне місце в стратегії міркування в нежанрі *misery lit* посідає тема несприйняття власного тіла, власної зовнішності, власної меншовартості, небажання миритися зі своїм соціальним статусом, звідси застосування тактик латентної образи, акцентуйованої агресії та особистісного гніву для експлікації персонажної (авторської) точки зору в плані психології. Під

час дослідження комунікативних стратегій і тактик вираження психологічної точки зору виокремлено текстові фрагменти, що свідчать про несприйняття персонажами твору самих себе, відчуття власної меншовартості і нікчемності. Наприклад: “As I grew older *I hated looking in mirrors. I hated my freckled face, my skinny little body and my ginger hair. I thought I was the ugliest and most worthless child* I knew. My clothes were always bought from jumble sales and hung off me in all the wrong places. *How could anyone ever want me when I was grown up? I wondered*” [352, с. 66].

“I met Tracey when I called in at the sunbed shop in Ashton-under-Lyne where she worked. *I’ve always been insecure about my appearance*, with my big, squashed nose and sticky-out ears, but I feel a bit better when I’ve got a tan, as if it will stop people noticing all the rest. Straight away I was attracted to this petite brunette with a perfect slim figure and lovely big eyes. *I didn’t think there was any chance that a woman like her would ever be interested in a scrote like me. I’d never had much confidence when it came to women*” [349, с. 12]. Персонаж, він і автор, ділиться своїм невдалим досвідом спілкування з протилежною статтю, однією з причин якого є його зовнішні дані.

“The sergeant thumbed through my paperwork. “Listen, Pelz, you barely made it in. *You’re a high school dropout*, your aptitude *scores* are way *below average*, and you have *the body of a skinny rat* with *the eyesight of Stevie Wonder*. A fly boy? Thought you wanted to be a fireman”. I swallowed hard, realizing how lucky I was even to enlist” [354, с. 49]. Цей пасаж, у якому домінує психологічна точка зору автора твору Дейва Пельцера, є епізодом зі співбесіди юного Дейва (персонажа) зі сержантом військової авіації. Автор вустами персонажа розповідає про занижену оцінку та вкрай мізерні шанси вступити до Академії повітряних сил.

Міркування текстів нежанру літератури *misery lit* наповнені риторично-питальними та окличними реченнями. Загальні питальні речення поглиблюють відчуття невпевненості персонажа та вносять в його точку зору на психологічному рівні додатковий сумнів і вагання. Питання такого типу О. А. Казанлі називає псевдопитаннями [67, с. 5], які є засобом відтворення

роздумів персонажа, а питальні знаки виконують функцію привернення уваги до інформації. У таких випадках відсутність відповіді є своєрідним вакуумом, який автор (адресант) залишає читачеві (адресатові) для самостійного заповнення, як от: *“I was also scared of what I would find in the outside world. **How would people respond when they met me? Would they see me as a cold-blooded, dangerous killer? Would I be judged on that one brief moment for the rest of my life? How could things ever be normal again? Would people understand or would they write me off as being bad, naughty and no good, as my stepfather always had?”*** [349, с. 28]. Автор вустами персонажа ділиться своїм страхом повернення до нормального життя після відбуття терміну у в'язниці. Його мучать сумніви, чи прийме його суспільство, чи не зацькують. Водночас його лякає невідомість, адже він не знає, що і як змінилося за час його перебування за ґратами. Усі свої страхи та перестороги авторові вдається передати читачеві шляхом правильної реалізації власної точки зору в плані психології.

За допомогою питальних речень автор (персонаж) акцентує увагу читача на тому, що відповіді на його питання ще не знайдено, а часом він залучає читача до її пошуку. Міркування презентуються на тлі песимізму, що навіює відчай і розпуку. У тексті автор позначає мовчання трикрапкою, замовчуваннями і паузами. Автор намагається репрезентувати не тільки змістові, а й часові характеристики роздуму. Читач виконує роль стороннього спостерігача – збоку споглядає за тим, як персонаж розмірковує, й обов'язково щиро йому співчуває.

Отже, міркування відіграють важливу роль у всіх текстах нежанру літератури *misery lit.* Часто міркування є найкращим “майданчиком” для реалізації авторської точки зору в плані психології. Він ставить за мету “під прикриттям” персонажної точки зору виразити власну, авторську, – розкрити і показати свої страждання, пережиті в дитинстві, надати їм розголосу та публічного доступу, а найважливіше – усвідомити, чому ці події відбулися в його житті, та спробувати знайти винного. Автори *misery lit* у своїх творах активно використовують міркування як дієву тактику експлікації психологічної точки зору, адже в такий спосіб висловлюють власну розпуку і протест.

## 4.2. Прагматичний складник точки зору у структурі постмодерністської нарації прозового тексту

Прагматика – це “наука, яка вивчає мову в її відношенні до тих, хто її використовує”, і досліджує суб’єктивні чинники комунікації, серед яких когнітивно-психологічні зв’язки адресанта й адресата, конотативні складники лексичних і граматичних одиниць, тональність й атмосфера спілкування, умови успішності мовної взаємодії [14, с. 12]. Лінгвістична прагматика – це дисципліна, що вивчає мову як засіб, що використовується людиною в її діяльності, як інструмент дії. Її предметом є суб’єктивний чинник у мові.

Досліджуючи поняття точки зору з позицій лінгвістичної прагматики розглядаємо висловлювання, що продукується в цій сфері мовленнєвої діяльності, як дії і концентруємо увагу саме на тих мовних засобах і техніках реалізації оповідної перспективи, використання яких покликане забезпечити запланований вплив на свідомість адресата [2; 228]. У центрі уваги прагматичного аналізу перебувають стратегії і тактики спілкування. За допомогою цього аналізу вивчаємо стратегії і тактики вибору та вираження точки зору авторами творів нежанру літератури *misery lit* і її вплив на свідомість, світогляд і думку читача.

Спираючись на головний принцип функціональної лінгвістики – “цільове призначення мови” [143, с. 92], та мету лінгвопрагматичного аналізу – мовленнєвий вплив [2, с. 67], було встановлено, що вибір письменником певної оповідної перспективи, окрім комунікативної, виконує також оцінну, експресивну функції, функцію вираження емоцій автора. Вони сприяють передачі намірів автора переконати читача у правильності його позиції та змусити адресата ставитися до ситуації та її дійових осіб так само, як це робить він сам.

Під типом оповідної перспективи розуміємо граматиканізовану модель втілення за допомогою синтаксичної категорії особи або інших лексичних засобів (у випадку соціальної нерівності або дистанції між автором і персонажем) позиції суб’єкта в рамках фрагмента досліджуваного художнього тексту. Розгляньмо характерні ознаки різних типів точки зору, що є втіленням можливих варіантів



поєднання і співвідношення слова і модусу. Класифікацію запропонувала О. О. Мельникова [103, с. 69]. Отож дослідниця виділяє чотири дедуктивні співвідношення слова і модусу, автора і персонажа:

1) за умов належності слова та модусу авторові, підтверджуємо присутність авторської точки зору;

2) якщо слово належить авторові, а модус персонажеві, то йтиметься про консолідовану точку зору;

3) коли слово розподілене між автором і персонажем, але модус таки стосується останнього, то говоримо про паритетну точку зору;

4) реалізація персонажної точки зору відбувається тоді, коли і слово, і модус належать персонажеві, тому що автор і є (стає) тим самим персонажем.

Одним з ключових індикаторів правильного визначення та ідентифікації оповідної перспективи запропонованої типології є категорія модальності і модусу, точніше диференціація між його належністю персонажеві або авторові.

Швейцарський вчений Ш. Баллі запропонував власну концепцію модальності, яка “проливає світло” на зміст синтаксичної категорії модальності, що поєднує в собі два значення: диктум (об’єктивний зміст висловлювання) і модус (висловлення позиції / думки об’єкта мислення щодо змісту висловлюваного). За його словами, суб’єкт мовлення або надає своїм думкам максимальної об’єктивності і реальності, або ж навпаки, як це часто відбувається, вкладає у своє висловлювання емоційність, що відображає його особисті переконання та погляди, які під впливом певних соціальних умов та явищ мають тенденцію змінюватися. Запозичивши зі схоластики терміни “диктум” (лат. dictum – слово, висловлювання) і “модус” (лат. modus – спосіб), Ш. Баллі застосовував їх на позначення об’єктивної і суб’єктивної частини судження [7, с. 44].

Модальність, наголошує мовознавець, – це поліаспектна категорія, яка виражає: 1) відношення змісту висловлювання до дійсності в уявленні мовця з точки зору реальності / нереальності і ділить висловлювання на диктум (основний зміст) і модус (ставлення мовця до диктуму); 2) оцінку мовцем ступеня його впевненості в достовірності повідомлення; 3) цільову установку мовця;

4) ставлення мовця до співрозмовника (адресата). Короткий екскурс поняття модусу й модальності підсумуємо словами Ш. Баллі, який переконує, що “модальність – це душа речення; вслід за думкою, вона утворюється в результаті активної діяльності мовця (у творі суб’єкта, що говорить). Уваги читачів заслуговують тільки ті речення чи висловлювання, у яких є бодай мінімальне вираження модальності” [7, с. 44].

Перший, другий і третій типи оповідної перспективи характерні для оповіді від третьої особи однини, і їх легко простежити у мові та словах автора. Щодо четвертого типу оповідної перспективи, то прикладами втілення персонажної точки зору є мемуари, щоденники, біографічні твори й автобіографічні романи нежанру *misery lit* насамперед. Також персонажна точка зору реалізовується у прямій мові персонажів в наративі, а оповідний варіант персонажної точки зору називаємо першоособовим наративом, уже згадуваним *I-narration / Ich-Erzählung*.

Визначено способи вербалізації тої чи тої точки зору, які є в активному інструментарії письменника у процесі творення художнього тексту: способи вербалізації першого типу авторської точки зору – диктальні предикати третьої особи однини, відповідно для модусу – першої особи; другого типу консолідованої точки зору – диктальні і модальні предикати третьої особи або центрального “я”; третій тип паритетної точки зору вербалізується в невластивому мовленні, а перерозподіл авторського і персонажного мовлення відбувається так: у рамках модусу і диктуму лексика характеризує персонажа; щодо мови автора, то її відображає морфологія особових дієслів та особових займенників (займенники третьої особи), відмежовуючи в такий спосіб автора і персонажа. Можливості вербалізації четвертого типу оповідної перспективи – це диктальні і модусні предикати та перша особа однини, зрідка множини.

Взаємодія категорії особи зі синтаксичною категорією часу є невід’ємним складником точки зору: у випадку внутрішньої точки зору спостерігається зближення часових позицій (координат) автора і персонажа, а це, відповідно, сприяє об’єднанню модусів; дистанціювання в часі слугує індикатором зовнішньої точки зору. Залежно від особливостей індивідуального стилю автора-

письменника, кожен окремий тип оповідної перспективи посідає в його творчості різночергове місце і представлені вони в різних пропорціях, беручи до уваги жанрову специфіку твору та особистісну характеристику його персонажів. Найважливішим для вибору домінантної точки зору є перетин трьох параметрів – жанру, особи автора і типу персонажа. Очевидно, що точка зору в межах одного твору не є статичною, а навпаки, мобільною, і це уможливорює співіснування різних типів оповіді та оповідних перспектив всередині тексту.

У художньому творі розрізняємо два види модальності: об'єктивну, або онтологічну, і суб'єктивну, за допомогою якої суб'єкт фіксує своє положення в системі текстових координат [150, с. 20]. Для розкриття специфіки категорії модальності за відправну координату беремо поняття точки зору, яку інтерпретуємо як одну з головних смислотвірних і формотворчих текстових категорій, що диктує структуру тексту в обох планах – плані змісту і плані вираження, оскільки обов'язково охоплює оцінку того, що оповідається [37, с. 4].

З посиланням на те, що модальність визначаємо як категорію, котра позначає відношення змісту мовлення до дійсності і класифікує судження залежно від встановленої ним ймовірності, можемо стверджувати, що модальна позиція оповідача або персонажа представляється саме в межах модальної точки зору. У прозовому тексті об'єктивна модальність вибудовується авторською модальністю, тобто авторською точкою зору, яка конструює образ автора як “концентроване втілення смислу твору” [35, с. 118].

Під суб'єктивною модальністю розуміємо множинність особистих позицій одного або кількох персонажів, які змінюються, і в такий спосіб підсилюють динаміку оповіді. Зазвичай точка зору персонажа виражається авторською оцінкою головного героя або його існування. У наративі художнього твору персонажна точка зору часто визначається експліцитними емоційно-оцінними лексичними засобами, серед яких прикметник. Вони не тільки описують предмети або явища, але й вказують на відношення того, хто їх сприймає; сюди ж додаємо засоби деконкретизації або інтенсифікації оцінки з боку тих, хто усвідомлює сутність предметів і явищ [37, с. 7–8]. Авторська точка зору співвідноситься з

імпліцитними лексичними засобами на підтекстовому рівні – йдеться про гіперболізацію, наскрізні повтори дії та лейтмотивне виділення окремих деталей.

Фокалізація (яку ми згадували як синонімічне поняття оповідної перспективи) є способом реалізації наративної категорії модальності, адже концепція фокалізації не безпосередньо виражає вербально зафіксовані візуальні уявлення, утворені текстом [64, с. 152–153]. Такий контекст фокалізації стає процесом модалізації оповіді і перспективою донесення до читача текстової інформації з того ракурсу, з якого вона подана в наративі, без жодних особистих приміток чи уточнень до основного інформативного “тіла” твору.

**4.2.1. Авторська точка зору у сфері наративних рівнів художнього постмодерністського прозового тексту.** Письменників-авторів творів *misery lit* насамперед позиціонуємо як авторів жанру художньої автобіографії. Художня автобіографія – це ретроспективна оповідь від імені автора про історію свого життя, яка містить інформацію про сім'ю головного героя, певні біографічні факти стосовно його батьків та інших близьких родичів, які відіграли важливу роль у становленні його як особистості, інформацію про дитячі та юнацькі роки, докладний виклад важливих біографічних дат і поглядів щодо тих чи інших подій особистого життя тощо [176]. Жанр автобіографії ХХ ст. істотно відрізняється від того ж жанру ХVІІІ ст. Експериментальність змінює акценти, розставлені в літературі, і на перший план виходять не вчинки або подвиги героя, а його внутрішній світ і переживання. Змінилося і завдання автора-письменника – не зібрати і згрупувати факти життя певної особи у формат художнього автобіографічного твору, а лишень відібрати певні події з життя героя і на їх основі створити цей твір, відводячи належну роль для реалізації оповідної перспективи [84, с. 108–122].

У творах нежанру *misery lit* фіксуємо експліцитну оповідну перспективу, або, іншими словами, експліцитний спосіб розгортання наративу, коли відбувається реалізація точки зору наратора, спрямованої на репрезентацію себе самого і свого життєвого досвіду з посиланням на ім'я (використання особового

займенника чи дієслова в першій особі), розповідь про своє життя, реальні події та відповідна реакція на них. Автор виступає в ролі експліцитного наратора, і персонажа твору одночасно, тобто бачимо сплетіння або повне злиття трьох оповідних перспектив в одну. Візьмімо для прикладу твір Р. Макканна “Just a Boy”, де реальний Річард (автор) і фікціональний Річард (персонаж) розділяють однакову позицію щодо достовірності викладу фактів і подій. Первинно досить складно розмежувати реальні автобіографічні факти з життя Річарда від фікціональних подій, бо в процесі написання автор їх заново переживає та переосмислює, тож іноді допускає в тексті незначні помилки, неточності.

Особливістю оповідної перспективи у творах *misery lit* є те, що, попри автобіографічність жанру та злиття пластів авторської, нараторської і персонажної точок зору, наш персонаж (а він делегований автором наратор) більше схиляється не до цілком об’єктивного, всезнаючого й авторитетного ведення оповіді, а демонструє суб’єктивну, місцями обмежену оповідну перспективу, двояку і повну внутрішніх сумнівів та вагань позицію. Попри це, абсолютна більшість фактів, взятих з автобіографії реального автора (персонажа), зберігається. Якнайточнішою демонстрацією правдивості та достовірності описаного є опис батька Річарда. З огляду на оповідну перспективу від першої особи однини, яка, без сумніву, містить достатньо суб’єктивних елементів, і місцями є алогічною та ірраціональною, читачеві таки вдається скласти колаж портрета Річардового батька з тих фрагментів твору, де він, в особі персонажа, проте від імені автора, розповідає про нього. Крізь призму оповідної перспективи персонажа-дитини маленького Річчі читач дізнається багато реальних фактів про життя, характер та поведінку батька нині дорослого автора Річарда:

“*Dad’s job as a joiner* meant that sometimes he was in work for several months at a time, *hired* by a sub-contractor *on a building site* somewhere, or *he’d been unemployed for long stretches*. Often *he worked away from home* and we didn’t see him for days on end; at other times he *would sit around the house* or go down the pub” [352, с. 53]. Дізнаємося про зайнятість, роботу, а часто і її відсутність у батька Річарда.

“It wasn’t long before we realized just how much he liked to drink, but that was no surprise to us. The booze always used to make Mum cheerful and funny, even if she was nursing a headache the next morning. It had a different effect on Dad, making him angry and bitter and violent. Once he was under the influence he would scream at Pauline and hit her with all his strength, just like he had hit Mum. He had no control over his temper or his fists. We would huddle up in our beds, as we always had, listening to the battles raging throughout the house, every painful sound clear through the thin walls. Outside the house he was still everyone’s best friend and the centre of attention at any gathering. In private he was turning into a monster” [352, с. 54]. У наведеному пасажі Річард-автор, в особі персонажа-наратора маленького хлопця Річчі, розповідає про непрості “відносини батька з оковитою”, насильство в сім’ї, яке той чинив, перебуваючи в стані алкогольного сп’яніння.

“We’d all had our dinner and he’d fallen asleep in his favourite chair when he was woken by the sound of Winney scratching on the front door to be let in. She’d come into season and a pack of local dogs had caught her scent and pursued her home. Furious at being disturbed, Dad stamped out to open the door and scooped Winney up. He slammed the door behind him and carried her straight upstairs. I could hear him running the bath water and Winney was yelping. A few minutes later I heard Dad stomping back downstairs. There was no sign of Winney and Dad went straight out in the garden. Dad was in the garden below, digging a hole and there was something lying on the ground beside him, covered in a sheet. Unable to believe the implications of this, I went into the bathroom. There was still some water in the tub, and it was stained pink with blood. He’d drowned Winney” [352, с. 59]. Один з найдраматичніших моментів Річардового дитинства, коли його батько шляхом удушення та втоплення позбавив життя домашнього улюбленця всієї сім’ї – маленьку собаку Вінні. Присутність у творі гомодієгетичного наратора, коли він є носієм оповідної перспективи, означає його присутність у двох площинах автобіографічного наративу – як суб’єкта мовлення і як суб’єкта свідомості.

Беручи за основу типологію нараторів Ж. Женетта, автора художнього твору автобіографічного жанру літератури *misery lit* варто класифікувати як

гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації, де він, розповідаючи власну історію, виступає головним персонажем твору. Особливістю оповідної перспективи в конкретній наративній ситуації є оповідь від першої особи однини з елементами чергування “я-автора”, “я-персонажа”, “я-справжнього”, “я-вигаданого”. Репрезентуючи події, факти і дані зі свого життя, автор обирає наратора суб’єктом мовлення (Річард – автор-письменник) і суб’єктом свідомості (Річард-персонаж), який є реальною особою, образ якої втілюється в колаж спогадів, що є підвалинами для створення тексту художньої автобіографії. Ідеться про блендинг авторської, персонажної і нараторської оповідних перспектив.

Для кращого розуміння та наочності пропонуємо фрагмент, взятий з твору “I just wanted to be loved” автора нежанру сучасної британської художньої літератури Стюарта Говарта, де оповідь належить гомодієгетичному нараторові (він і автор, і персонаж). Роздуми наратора, тобто персонажа, про суїцид насправді є проєкцією авторської точки зору, авторського погляду на проблему самогубства та демонструють невпевненість автора в собі, у своїх силах, слабкість характеру, зневіру та домінантну роль жертви обставин, яку переймає останній:

“It was late maybe two in the morning – when I made the decision that I couldn’t go on living any more. Enough was enough. I’d tried my best to cope but I couldn’t do it. My life was intolerable and now I’d even driven Tracey away, the only good thing I’d had left. I stood by the kitchen sink swallowing the pills one by one, washing them down with glugs of whiskey. I reckon I took fifty to sixty paracetamol altogether. I knew from my research on the Internet that as few as twelve could be a fatal dose, so I reckoned it was a pretty sure bet I would die after taking so many” [349, с. 64].

Як і анонсовано вище, вибраний пасаж з твору С. Говарт “I just wanted to be loved” розповідає читачеві про спробу самогубства, яку намагається вчинити головний персонаж твору. Спершу видається, що в цьому епізоді наявна тільки оповідна перспектива персонажа, але аналіз тексту спростовує це твердження на користь реалізації оповідної перспективи автора в особі Стюарта Говарта. Така авторська точка зору (погляд) на суїцид розкриває глибину його відчаю та критичну точку неповернення, яку наш автор-персонаж уже, здається, перетнув:

“None of my suicide attempts have been “cries for help”. Each time I’ve been determined to die. I no longer wanted to be in this world. I wanted the peace and calm of death, of nothingness, no more flashbacks and no more nightmares. I don’t believe in God as such but I think there might be some kind of afterlife end, if there is, I hope I meet up with my sister Shirley, who died in 1990” [349, с. 64].

Далі персонаж, який є уособленням автора, розповідає, що його суїцидальні спроби були непоодинокими, і не тільки шляхом передозування медичними препаратами. Він, зокрема, намагався перерізати собі вени, зачинявся в гаражі з увімкненим двигуном автомобіля:

“When I ran a pipe from my car exhaust back through the window and turned on the engine in the garage one night back in 1999; when I slashed my wrists in prison, I cut so deeply that blood sprayed all round my cell and the wounds had to be stapled together in hospital” [349, с. 65].

За умов наративної ситуації, коли точка зору належить авторові, декларуємо погляд автора на персонажа ззовні та належність слова і модусу авторові. У протиставленні автор-персонаж, автор виступає суб’єктом думки і “нагадує” про себе, вживаючи модальний прислівник “ймовірно” (perhaps, probably, possibly, likely) зі семантичним навантаженням незнання, невпевненості та припущення: “Whenever I became nervous, I stuttered every word. It would take me forever to complete one simple sentence. My foster mother, Mrs Turnbough, spent hours with me every day after school, teaching me phonics and helping me to imagine the words flowing from my mouth like water cascading over a fall. Mrs Turnbough’s valiant efforts were *perhaps* her undoing. Within a few months, I was driving my foster parents up the wall with all I had to say. It was all they could do to shut me up” [354, с. 39].

“*After what seemed an eternity*, Malcolm and Dad came running back up the side of the quarry, their arms full of bits of salvaged wood, wanting to know what I was screaming about. I couldn’t *possibly* have told them the truth about how I’d been terrified by my own imagination and so, as I fought to speak through my tears and my sobs, I told them that a man had come out of the woods and threatened me. *It almost*



*didn't feel like* lying because I was convinced there was a man out there who was after me" [352, с. 44].

Спостереження у цих фрагментах веде персонаж і все описуване також подано з персонажної оповідної перспективи, але модальний прислівник “ймовірно” (possibly, perhaps) робить солідарність між автором і персонажем короткочасною, проєктуючи на персонажа зовнішню (авторську) точку зору.

Якщо йдеться про нарацію не від першої, а третьої особи однини, то психічно-емоційний стан внутрішньотекстового об'єкта, тобто персонажа, представлений як предмет зовнішнього спостереження, – у такий спосіб досягається ефект протиставлення між авторською і персонажною точкою зору. Якщо спостереження стосуються фізичного навколишнього світу за допомогою перцептивних відчуттів, зору, нюху, слуху, вживання модального прислівника “ймовірно” може, навпаки, посприяти зближенню позицій авторської та персонажної оповідної перспективи, адже обидві нарративні інстанції об'єднує недостатнє знання навколишнього світу та зовнішніх обставин.

Презентуючи широкому загалові власну типологію точок зору і наділяючи особливим значенням серед них саме фразеологічну, Б. А. Успенський розглядав слова персонажа, внесені до мовлення автора, як один з інструментів її реалізації. Багато авторів-письменників для побудови та передачі зовнішньої точки зору активно послуговуються спеціально підібраними лексичними прийомами (засоби номінації персонажів, вузькоспецифічна лексика, фразеологічні звороти).

Номінація персонажів – влучно підібраний автором прийом для вираження власної авторської точки зору на фразеологічному рівні:

“The only bad part was that *Silly Git demanded* that I do him a lot more favours in exchange for all the times he let me go round to Nick's house, making me feel dirty before I even started. He would tell Mum he was paying me to cut the lawn or clean the car, but then tell me that it was really to do him a favour. He had turned me into something close to a prostitute as well as a slave, and I hated him for it” [347, с. 150].

“I should have known better. It wasn't long before *Silly Git changed* the rules of the game again and started to become jealous of the amount of time I spent at Nick's.

He would make up the reasons why I couldn't go round and then he would make up other reasons why Nick couldn't come round to our house" [347, с. 151].

Коли головна героїня називає свого вітчима дурним покидьком або тупим мерзотником, то не робить це з опалу чи в пориві негативних емоцій. Таку характеристику її вітчима, якого, до речі, звать Річард, первинно отримує від автора (реальна Джейн). Вкладаючи у уста персонажа – юної дівчини (фікціональна Джейн), яка ненавидить вітчима, словосполучення Silly Git, автор демонструє своє (сьогоднішнє і доросле) негативне та презирливе ставлення до нього, виражає свою авторську точку зору за допомогою засобів фразеології.

Аналогічною є ситуація у творі Річарда Макканна "Just a Boy", де головний персонаж в образі хлопчика молодшого шкільного віку, Річчі, порівнює батька з "різником" (the Ripper). Насправді це сам автор Р. Макканн у процесі написання твору, вже в дорослому віці, обирає таку неоднозначну лексику як один з можливих засобів лінгвального вираження власної точки зору в плані фразеології, можливо, посиляючись на однойменні невігадані історії про Йоркширського різника та Джека-різника. Таке прізвисько чи ярлик не може бути непоміченим і підсилює інтерес та увагу читача до перебігу подій у творі, на кшталт: "As I lay in bed one night, listening to my father laying into Pauline downstairs, his aggressive Irish voice roaring up through the floor as he shouted endless torrents of abuse at her, I wondered if he might be the Yorkshire Ripper. It all came together in my overworked imagination. Hadn't he told me he hated Mum? Didn't he have an uncontrollable temper? Wasn't he perfectly happy to inflict pain on women and others who were weaker than him? Once when a young neighbor made the mistake of throwing a stone over our adjoining fence, which hit our kitchen window, Dad went to the cupboard where he kept his tools and took out a hammer. Storming out into the back garden, he managed to climb on top of the dustbin, despite his inebriated state, and swung the hammer through their kitchen window in a staggeringly vicious act of pretty revenge.

To my impressionable young mind Dad seemed to be a law unto himself, a man so powerful that he could and would deal with any situation with violence and not worry about the consequences, just like the Ripper" [352, с. 54].

“Eventually the pins would be joined together, like a dot-to-dot puzzle, by some bright detective and they would see *a sign like the letter “R” which would stand both for “Richard” and for “Ripper”* [352, с. 52].

Взявши за основу лінгвістичні праці Б. А. Успенського [170; 171] та В. Виноградова [35; 36], можемо стверджувати, що точка зору автора, зокрема з позиції спостерігача, є можливою тільки за умов “прив’язаності” до конкретної точки зору, що реалізується в тексті. Якщо в лексичній семантиці перцептивність пов’язана з постаттю нетривіального спостерігача, який вбудовується в значення лексичної одиниці, то в синтаксичній семантиці ця перцептивність тісно пов’язана з модусом сенсорного плану, який виражається за допомогою дієслів “помічати”, “відчувати”, “чути”, “бачити”, “чутно”, “видно” [5, с. 357]. Одним з можливих засобів вираження зовнішньої точки зору, а тим самим й утвердження авторської позиції в тексті, є дієприкметниковий зворот, який, на відміну від дієприслівникового, забезпечує опосередкований ракурс і погляд “збоку”. Дієприкметники позначають сторонню точку зору, а дієприслівники можуть позначати і внутрішню точку зору персонажа, і точку зору та оповідну перспективу автора, забезпечуючи в такий спосіб організацію динаміки сюжету.

**4.2.2. Консолідована точка зору у сфері наративних рівнів художнього постмодерністського прозового тексту.** Термін “консолідований” – це, відповідно до словникового визначення, дієприкметник минулого часу до “консолідувати”, означає згуртований, міцно об’єднаний [149, т. 4, с. 264]. Консолідована точка зору – тип оповідної перспективи, за умов якої слово належить авторові, а модус – персонажеві твору, і спостерігаємо зближення позицій автора й персонажа. Одним з прикладів реалізації консолідованої точки зору є пейзажі. За результатами вивчення поняття “пейзаж” (П. К. Волинський, В. В. Кожинов, М. Х. Коцюбинська, Л. Петрухіна, Г. К. Сидоренко, В. Є. Халізев) виділено дві ключові функції пейзажних пасажів у художньому тексті – зображувальну (створення фону для розвитку сюжетних ліній) та виражальну (описи природи

виступають засобом художнього зображення внутрішнього світу персонажа), яка стає опорною для практичного аналізу текстів нежанру *misery lit.*

Пейзажі та описи природи, які в поєднанні з перфектними предикатами та дієсловами руху слугують для створення ефекту співприсутності та часових уточнень. Описові та пейзажні пасажі переміщують читача в суб'єктивний простір і чиюсь свідомість, і тоді читачеві доводиться самотійно визначити, хто саме є центром цієї свідомості. Особисте сприйняття краси природи й обізнаність в тому, якою вона зазвичай буває в ту чи іншу пору року або в тій чи іншій місцевості, не протиставляють між собою читача, автора і персонажа. Реальність, фіксована органами чуття, є об'єктивною, належить зовнішньому світові і загалом може цілісно однаково сприйматися різними суб'єктами залежно від фізичних можливостей перцептивних каналів. Адже те, що сенсорно здатен сприймати хтось один, під силу і сприймати комусь іншому, тобто сам читач також може ототожнюватися зі суб'єктом спостереження, оминаючи в такий спосіб субстанцію автора (Нікітіна О. М.).

Також пейзаж є важливим елементом творення просторово-часової точки зору персонажа, оскільки пейзажна лексика є семантично значущою і здатна надати часткову або вичерпну просторово-часову характеристику художнього світу. Втім для авторів-письменників нежанру літератури *misery lit* пейзажні описи – це один з небагатьох засобів створення фону сюжетних подій та поглибленого роз'яснення образу персонажа і його стану. Цим і пояснюємо не стільки просторову, скільки антропоцентричну спрямованість пейзажу.

Беручи до уваги соціально-побутову тематику жанру, констатуємо незначну присутність пейзажів та описів навколишнього середовища; частіше засвідчуємо їхню повну відсутність. Пропонуємо взяти за приклад пасаж з останнього розділу твору Дейва Пельцера “A Man Named Dave”. Радше як виняток з правил, у цьому фрагменті натрапляємо на елементи пейзажу та художньої образної мови в тексті. Пояснюємо такий вибір автора-письменника не випадковістю, а тим, що тільки в заключній частині своєї автобіографічної трилогії (“A Child called “it”, “The Lost Boy”, “A Man named Dave”) автор нарешті готовий розправити плечі, підвести

голову, озирнутися довкола, щоб побачити красу навколишнього світу, природи, знайти велике в малому і безцінне у простому. Адже до цього Дейв (Дейв-автор, Дейв-наратор і Дейв-персонаж) не жив, а лиш боровся за виживання:

“Without a care in the world, I sip champagne as *I gaze at the clear blue ocean*. On the beach, dogs run back and forth into the water, *chasing the ocean’s foam* or each other, or fetching sticks. *A blanket of fog begins to overtake the bay*. I can feel the hairs on my body spring up from the sudden drop in temperature. I erase the mere thought of fighting the chill and throwing on a jacket or scurrying away in search of shelter *if the sky suddenly opened up and poured down rain*. All I do is lean back on the wooden bench, take another sip, and *soak in the purple overcast sky*. I’m learning simply to be still” [354, с. 403].

Натомість спостерігаємо велику кількість описів, присвячених характеристиці внутрішнього інтер’єру, стану житлового приміщення, його планування та придатності (непридатності) для проживання; рідше натрапляємо на пасажі з описом зовнішнього екстер’єру та околиці:

“We move to Roden Lane on top of a place called Barrack Hill. There are six houses on one side of the lane, one on the opposite side. The houses are called two up, two down, two rooms on top, two on the bottom. Our house is at the end of the lane, the last of the six. Next to our door is a small shed, a lavatory, and next to that a stable” [353, с. 98].

“The house in Ardee was a mess. The oil burner was now broken so it was always cold, while the rooms were full to the brim with bits of engines and junk. The kitchen floor was covered in oil and grease and Rikki’s room was crammed with machinery of all kinds. McDarby’s stuff has invaded the entire house and I had no energy to tackle the dirt of anything else. The entire place reeked of old alcohol and engines. There was never any food and yet there were mouse droppings everywhere. The only room that was relatively decent was the front room, so that anyone who dared to visit could believe that they had walked into a luxury home. The social workers had said that the Ardee house was unsuitable for the children” [351, с. 145].

Сигналами для визначення типу оповідної перспективи можуть слугувати так звані ментальні модуси, і завдяки здійсненому аналізу багатьох фрагментів текстів доходимо висновків, що ментальні модуси вжито для вираження внутрішньої точки зору. Лексична семантика модусних предикатів, пов'язаних з внутрішньою психічною та ментальною діяльністю суб'єкта мовлення, свідчить про повне домінування внутрішньої точки зору. Ментально-модусні предикати, що з'єднують точки зору одного й того ж суб'єкта, але різних часових планів, забезпечують ефект віддаленості від суб'єкта, що є центром мислення.

Повертаючись до матеріалу прикладової бази нашого дисертаційного дослідження, у контексті способів реалізації та ідентифікації в тексті внутрішньої точки зору, варто звернути увагу на поняття “мовчання” і “тиша”. Адже нерідко саме у формі мовчання головний персонаж твору, а він і наратор, і носій оповідної перспективи (йдеться про оповідну перспективу від першої особи однини, I-narration), виражає свої почуття, емоції та бачення перебігу подій у творі. Головний персонаж творів художньої автобіографії сердиться й кричить, хвилюється й розповідає про свої проблеми іншим, або місцями замикається в собі і переживає усі внутрішні перипетії мовчки. Мовчання такого персонажа наділене особливим семантичним і прагматичним наповненням.

Автори нежанру *misery lit* переносять це мовчання на сторінки твору в широкому семантичному діапазоні – тиші, втрати дару мови, оніміння від подиву чи болю, вдаваній німоті, мовчазному заціпенінні. Можемо розглядати мовчання як специфічний спосіб комунікації й обговорювати його комунікативну, семантичну, прагматичну функції у творі. На цьому етапі наукової розвідки пропонуємо зосередитися і на “поетиці мовчання”. М. М. Бахтін наполягає на розрізненні понять “мовчання” і “тиша”: під тишею він розуміє природну беззвучність, щось на зразок беззвукового режиму в опціях мобільного телефону; мовчання ж – це відсутність розмови чи бесіди. “У тиші не звучить нічого або банально нема чому або кому звучати і порушувати цю тишу”; у мовчанні ніхто не говорить, тому що комусь нічого сказати, і стосується акт мовчання тільки людини та людської іпостасі, відкидаючи світ природи та навколишній світ [12,

с. 336–350]. Своєю чергою Б. А. Успенський характеризує мовчання як епізод німої сцени чи замальовку німої сцени, як особливий варіант узагальненого опису з віддаленої позиції, а поведінка та дії персонажів твору описуються як у пантомімі: читач дізнається про внутрішні переживання персонажів через детальний опис їхніх жестів, дій, міміки обличчя, але не з їхніх слів, реплік, – констатуємо відсутність монологічного (персонажного) і діалогічного мовлення.

“I raced up the stairs. I stopped in front of a tall window and **remained perched behind the glass** as **I watched Mother and the boys** pile into her faded gray station wagon. As she drove off, **I waved frantically**, but no one saw me. **In my heart I knew** my effort was in vain. **I wished** that just once – just once – someone would smile and wave back. Lilian let out a deep sigh, then placed her hands on my shoulders. “So, that’s your mother? Are you all right?”” [355, с. 101].

**“I nodded my head yes. I looked up at Lilian. Tears rolled down my face.**

**“I’m tired of** her treating me like... like I’m nothing. I’m tired of her, my brothers, that creep Larry...” I pointed my finger at the window. “She didn’t even talk to me. She never talks to me. Never!” **I spun around to Lilian**. “Am I that bad? I try to be nice. I try to be good. I didn’t tell her to come over, did I?” **I cried as I nodded my head. I wiped my runny nose with my finger and closed my eyes**. For a brief moment, I saw myself standing in front of the kitchen sink – back at the House.... **I began to whimper**” [355, с. 101–102].

Наведений фрагмент розповідає, як до дитячого будинку сімейного типу, де віднедавна мешкає Дейв, приїхала його матір з братами. Автор відкриває читачеві думки й переживання Девіда з цього приводу, але не шляхом прямого діалогу Девіда з прийомною матір’ю Ліліан, а завдяки прийому мовчання. З опису Девідових дій наратором (у творах *misery lit* – це і є автор Девід Пельцер) ми розуміємо його хвилювання, відчай та невпевненість у власних діях.

Читач радше припускає або здогадується про відчуття болю й образи, які огорнули Девіда в той момент, адже він не зізнається в цьому безпосередньо у своїх словах чи фразах, а дає зрозуміти шляхом аналізу його дій, зокрема предикатів “remained perched behind the glass” (і далі стояв, притулившись до

скла), “watched Mother and the boys” (проводжав очима матір з братами), “waved frantically” (несамовито махав рукою), “cried” (плакав), “closed my eyes” (заплющив очі), “began to whimper” (почав завивати). Елементи внутрішнього мовлення, ментальний модус і точка зору, представлені за допомогою предикатів зі семантикою внутрішньої жаги “In my heart I knew”, “I wished”, “I saw myself”, належать персонажеві. Опис почуттів персонажа, так званий “внутрішній контент” його переживань, вдруге підтверджує належність емотивно-ментального модусу і точки зору персонажеві. Емотивні предикати разом з дієсловами “відчуття” диктують читачеві механізм прочитання та визначення егоцентрів цього епізоду твору – події фокалізуються та передаються читачеві крізь призму дій, думок і відчуттів персонажа, а отже і його точку зору. І навпаки, якщо видалити з вищенаведеного фрагмента тексту індикатори, які вказують на особу-власника ментального модусу, то всі егоцентри інтерпретуватимуться через точку зору автора – те, що синонімічно називаємо авторською оповідною перспективою.

У процесі порівняльного аналізу авторської і консолідованої точок зору коротко підсумовуємо, що авторська точка зору, як правило, представлена в перцептивному і ментальному модусах. Також варто наголосити на частій авторській позиції, яка значно відрізняється від усталених та загальноприйнятих – позиції автора не всесильного, всемогутнього і всезнаючого, а такого, який перебуває в процесі пізнання своїх персонажів, володіє не цілковитим й абсолютним знанням про їхні дії, почуття, думки; такий автор не стверджує, а лишень робить припущення та гіпотези стосовно цих персонажів. Для вираження модусів автор-письменник послуговується умовним способом дієслова та лексемами зі значенням припущення або гіпотези.

**4.2.3. Паритетна точка зору у сфері наративних рівнів художнього постмодерністського прозового тексту.** За умов наративної ситуації, в якій домінує паритетна (рівна, рівноцінна) точка зору, фіксуємо перерозподіл мови тексту між автором і персонажем. Модус при цьому належить персонажеві, персонаж виступає в ролі



суб'єкта мовлення, а сама паритетна точка зору є можливою опцією внутрішньої точки зору. Паритетну точку зору найчастіше спостерігаємо у традиційному наративі, зокрема тоді, коли персонаж твору є індивідуалізований і за своєю належністю та мовною ознакою максимально наближений до самого автора.

Непоодинокими є наративні ситуації, в яких персонажна й авторська оповідна перспектива змішуються. Наприклад, у фрагменті твору Ф. Маккорта “Angela’s Ashes” оповідна перспектива персонажа (оповідь від першої особи) і введена авторська точка зору (оповідь від третьої особи), які відповідно виконують функції протагоніста й очевидця, маркуються введенням у текст елементів невластне-прямого мовлення. Іншими словами, невластне-пряме мовлення слугує інструментом реалізації паритетної точки зору:

“**I’m** in the playground with Malachy. **I’m four**, he’s three. We have to stay in the playground because the twins are sleeping and my **mother says** she’s worn out. Go out and play, **she says**, and give me some rest. Dad is out looking for a job again and sometimes he comes home with the smell of whiskey, singing all the songs about suffering Ireland. **Mam** gets angry and **says** Ireland can kiss her arse. **He says** that’s nice language to be using in front of the children and **she says** never mind the language, food on the table is what she wants, not suffering Ireland. **She says** it was a sad day Prohibition ended because Dad gets the drink going around to saloons offering to sweep out the bars and lift barrels for a whiskey or a beer. Sometimes he brings home bits of the free lunch, rye bread, corned beef, pickles. He puts the food on the table and drinks tea himself. **He says** food is a shock to the system and he doesn’t know where we get our appetites. **Mam says**, They get their appetites because they’re starving half the time” [353, с. 14–15].

За умов реалізації паритетної точки зору особливо помітним є вплив авторської обробки на невластне-пряме мовлення персонажа і його внутрішній монолог. Точка зору персонажа, якого описують (описуваного персонажа) максимально зближується з точкою зору іншого персонажа, – того, який описує, а це дозволяє нам стверджувати про присутність внутрішньої точки зору. Автор-

письменник зосереджується не на зовнішніх особливостях мови, а на її сутності, тобто не на питанні “як?”, а на питанні “що?”, не на формі, а на змісті.

До додаткових індикаторів паритетної точки зору зараховуємо текстові пасажі чи епізоди зі *стилістично заниженою лексикою*, яка, вочевидь, належить не авторові, а персонажеві, і вживається для точнішої передачі його внутрішнього емоційного стану: “I sat there a moment, looking straight ahead, listening to his words, hardly able to comprehend what I was hearing. Eventually I looked over, and noticed that he had already undone his trousers and was rubbing his hand up and down over *his willy*. I climbed over as he had asked and sat on his lap. Dad put his hand between my legs and began rubbing me with his fingers. He then proceeded to try to push *his willy* inside my vagina. He asked if I was OK. I simply nodded, and he continued to try to enter me. After a few moments, he realized that he couldn't do it” [350, с. 47].

Цей приклад демонструє вживання лексеми “willy” на позначення чоловічих геніталій, це слово належить до вокабуляру наляканої десятирічної дівчинки-героїні твору, а не дорослої успішно реалізованої авторки.

“I didn't think there was any chance that a woman like her would ever be interested in *a scrote like me*. I'd never had much confidence when it came to women, but I'd always had the ability to make people laugh so I started joking around with the girls in the salon. I'd developed a joker persona at school because I reasoned that if I could make the other kids laugh then there was less chance that they would want to hurt me. I had a red patch on my nose where it had been broken in a fight some years earlier and I asked Tracey how I could tan the rest of my face to match” [349, с. 12].

Для опису стосунків з протилежною статтю, точніше їх відсутності, а також для передачі власної невпевненості і нікчемності, персонаж твору називає себе грубим, лайливим, образливим словом “scrote”, що дослівно в перекладі з англійської мови означає “мошонка”.

**4.2.4. Персонажна точка зору у сфері наративних рівнів художнього постмодерністського прозового тексту.** У процесі вибудовування наративної стратегії (пошуку правильної

художньо-нарративної манери викладу) для свого твору автор-письменник насамперед вибирає зовнішню (нараторську) або внутрішню (персонажну) оповідну перспективу [275, с. 32]. Саму ж оповідну перспективу (фокус нарації) розглядаємо як позатекстову і внутрішньотекстову. Позатекстова точка зору – це зовнішній діалог між автором і читачем; під внутрішньотекстовою розуміємо комунікацію між наратором і персонажами. Таким чином отримуємо квадрихотомію оповідних перспектив (персонажна, нараторська, авторська, читацька), де персонажно-нараторська опозиція протиставляється авторсько-читацькій. Перша прирівнюється до поняття ракурсу в кінематографі, а друга визначає структуру тексту в планах змісту та вираження [166, с. 4]. Важлива роль у реалізації оповідної перспективи належить одному з головних текстових антропоморфів – персонажеві. Втім, незважаючи на чималу кількість наукових досліджень, присвячених аналізу мовних засобів реалізації нарративної стратегії викладу і персонажної точки зору зокрема [В. Мchale, М. Short, А. А. Андрієвська, О. П. Баранова, К. Я. Кусько, О. В. Падучева, І. В. Селантьєв, З. Я. Тураєва], вивчення впливу мовленєвих форм у дискурсній зоні персонажа (які конструюють його оповідну перспективу) на читача досі є доречним та незавершеним.

У науковій літературі наголошується, що персонаж, “як об’єкт художньо-пізнавального комунікативного акту між автором і читачем, діє одночасно за принципами самостійної, некерованої істоти в художньому світі тексту, володіючи індивідуальною структурою, образною, як і всі інші підструктури художнього тексту” [305, с. 145]. Словом, персонажем називається образ дійової особи, що виступає як об’єкт оповіді і сприймається як жива або умовно жива істота. Фактично, поняття “персонаж” є збірною назвою того комплексу засобів зображення, за допомогою яких окреслюється конкретно-чуттєва даність, образ дійової особи, створених її мовою, вчинками, портретом, характеристикою з боку інших персонажів, залучених до ведення оповіді [41, с. 143].

Персонаж – це мовна особистість, яка реалізується в художньому світі через систему мовленєвих дискурсів. Аналіз мовленнєвої структури персонажа

забезпечує отримання важливих результатів про персонажа як про мовну особистість та носія точки зору, адже в мовленнєвих виявах опредмечуються окремі елементи і характеристики його художнього образу [19, с. 233]. Тож платформу для формування мовної особистості персонажа, з властивою тільки йому точкою зору, формують лексичні і синтаксичні рівні його мовленнєвої структури. Більшість лексичних одиниць виконують подвійну комунікативно-прагматичну функцію: не тільки називають предмет номінації, а й закладають до своєї семантики суб'єктно-характерологічну оцінку персонажа як її носія.

Якщо в наративній ситуації події твору описуються і передаються автором крізь призму бачення персонажа, то здійснюється реалізація персонажної точки зору, де і мова, і модус належать персонажеві. Те, що в традиційному наративі називають оповіддю від першої особи однини, рідше множини, ми визначаємо як персонажну точку зору і надалі найменуватимемо її саме так. Характерні ознаки такого оповідного типу – монологічність і статика оповідної перспективи, яка належить оповідачеві, граматично експлікованому займенником першої особи однини “я”. Відмінність між оповіддю від першої та третьої особи однини полягає в тому, що перша передбачає можливість об'єднувати або, навпаки, протиставляти між собою автора та інших персонажів твору. За умов збігу просторово-часових характеристик та координат згадуваного нами “я” (I-narration, Ich-Erzählung), нарації від першої особи однини властиві нероздільність та нерозрізненість автора і персонажа, тобто оповідна перспектива і суб'єкт мовлення є однаковими. Найчастіше в понятті “наратив від першої особи однини” автоматично закладена наявність у тексті внутрішньої точки зору, хоч іноді трапляються винятки – так звані “еґоцентричні конфлікти”.

Передача автором думок і поглядів персонажа, тобто вибір оповідної перспективи на користь персонажної, має довготривалий ефект на свідомість читача, якщо порівнювати з лінією наративу [218, с. 30]. Загалом, відтворення внутрішнього стану і думок персонажів вимальовує чітку картину життєвого досвіду реальної людини [336, с. 117]. Автор концентрує увагу на персонажеві, на долю якого випали складні випробування. Описуючи роздуми персонажа, автор

позиціонує його як суб'єкт мислення, демонструє його світобачення як окремого індивіда. Крізь призму роздумів та спогадів протагоніста перед читачем відкривається картина розгортання сюжету, і він отримує можливість пропустити через себе переживання людини, яка опинилася у проблемній життєвій ситуації.

Елементарними засобами вираження внутрішньої оповідної перспективи в художньому тексті є першоособова нарація, персонаж – безпосередній учасник подій, дейксис (використання займенника першої особи однини), у часовій перспективі теперішнього, зосереджуючи когніції й оцінки у точці зору мовця [16, с. 75], а також дієслова групи *sentiendi*, які позначають не виконання дії, а розкривають емоційний стан персонажа, описують його думки та переживання. Як от: “***I felt rather sorry*** for Beryl, a sad, lost soul whose dad had left her to the mercy of a foolish mother and her mother’s abusive boyfriend, who would take Beryl out in his van and do things to her. Beryl would whisper these secrets to me one day, then help to knock me about the next. ***I often wonder*** what happened to her, and whether she ever got out of the clutches of that ghastly man. ***I also feel a bit guilty***, even now, because ***I realize*** that I should have told someone about the boyfriend. At the time, ***I didn’t really understand*** what she was trying to tell me, especially as she always seemed willing to climb into that little white van. Of course, maturity has taught me that she probably felt she had no choice in the matter, and she may have been so desperate for affection that she mistook his attentions for love. But ***I still wish*** I’d told someone, despite having been sworn to secrecy” [348, с. 221].

Наведений фрагмент є ілюстрацією реалізації внутрішньої персонажної точки зору за допомогою використання лінгвальних експлікаторів у вигляді особового займенника “я” (I) та низки дієслів групи *sentiendi*, представленого лексемами “felt sorry”, “wonder”, “feel guilty”, “realize”, “didn’t understand”. Персонаж (автор) згадує, як її найкраща подруга зазнавала насилля та фізичних домагань від партнера її матері. Про те, що чужий дорослий чоловік глумився над маленькою дівчинкою, не знав ніхто, окрім Беріл, подруги героїні, її вітчима, і власне героїні, після того як Беріл поділилася таємницею пережитого з нею. Зараз

персонаж виражає своє бачення, свою внутрішню точку зору на пережиті події та описує переживання, що зсередини мучать її душу та розпинають її серце.

Згідно з граматичними правилами наративу, для збереження форми оповіді персонажа від першої особи однини доцільно вживати часовий індикатор, який дистанціює описуване, адже часовий дейксис відсторонює час події, та при цьому перспектива оповіді, тобто персонажна точка зору першої особи однини “я” зберігається. За координатами часової осі читач переноситься автором у вимір та план спогадів, що цілком відповідає первинному задуму більшості авторів нежанру сучасної британської художньої літератури, твори яких є спогадами головних героїв та своєрідними життєвими підсумками з переосмисленням пережитого: “With Alice beside me, I slowly cruised through Golden Gate Park on John F. Kennedy Drive. At Rainbow Falls, I stopped “The blue Humpback” and rolled down the window. *I recalled the hundreds of times* both Mother and Father had driven Ron, Stan and me through the park. With our noses pressed against the glass of our beat-up station wagon, *we’d stare* at the endless rows of freshly planted flowers in brilliant colors. If one of us dared to crack open a window, *I’d suck in the distinctive scent* of eucalyptus trees. And if Ron, Stan, and I were lucky, we were able to catch a glimpse of the red-ear turtles basking in the sun. *Back then, as a preschooler*, even I knew Mother and I had our secret, I felt safe when all of us were together as a family. *Back then I had prayed* that my life could someday be as serene and as beautiful as the park” [354, с. 99–100].

Вибраний дискурсний фрагмент з твору Дейва Пельцера “A Man named Dave” підтверджує тяжіння персонажа в особі автора до спогадів дитинства. У віці дорослого зрілого чоловіка він опиняється на давно призабутій, але досі знайомій дорозі, і ця локація навіює на нього спогади з його дошкільних років. Переповідаючи їх читачеві, автор охоче і “рясно приправляє” їх яскравими епітетами, додаючи нарації “солодкої нотки”. Лексичні вирази “I recalled the hundreds of times”, “back then as a preschooler”, “back then I had prayed”, “we’d stare at” (we would stare at), “I’d suck in the distinctive scent of eucalyptus trees” (I would suck in) слугують найточнішими часовими індикаторами персонажної точки зору і

дистанціюють описуване. Звертаємо Вашу увагу на вживання граматичної конструкції “would do something” на позначення дії, що мала місце в минулому.

“I admitted to him that *when we were kids I used to* tease Shirley sometimes by tipping up her wheelchair and rocking it back and forwards, even though I knew she didn’t like it. *One time when* I was playing with matches, I accidentally set her nightdress on fire and her legs got badly burned. *I was only three years old* and I had just lit a match when Christina tried to grab it from me and it fell onto Shirley. She got horrible scars on her legs, but she didn’t feel the burns because she had no sensation in her legs. *At the time* I thought I’d killed her, though, and I felt awful” [349, с. 149].

У всіх без винятку проаналізованих текстах неожанру *misery lit* головним способом вираження персонажної точки зору є оповідь від першої особи однини (гомодієгетичний наратор), проте окремої уваги заслуговує і пряма мова персонажа. За Ж. Женеттом, гомодієгетичний наратор говорить від власного імені, від першої особи та виступає при цьому персонажем описаних подій [60, с. 254–257]. Ідеться про так званий драматизований варіант зображення дійсності, наближений до драматичних літературних жанрів (відкрите мовлення у формі діалогів або озвучених вголос речей; мовний режим інтерпретації лінгвістичних засобів – особових займенників першої та другої особи і просторово-часових індикаторів). Очевидно, що мовлення, висловлене вголос і публічно, співвідноситься зі своїм суб’єктом. Менш передбачуваним є внутрішнє мовлення персонажа, що моделює процес його роздумів і міркувань. Обираючи тактику представлення роздумів персонажа, яка співвідносить зміст мовлення з його суб’єктом, автор регламентує його спеціальними пунктуаційними знаками (лапками “...”), у такий спосіб демонструючи читачеві, що стосовно нього (мається на увазі самого автора) воно є чужим. На противагу магістральній лінії розвитку наративу [110, с. 55–62], де авторська майстерність полягає у вмінні створити суб’єктний простір, який об’єднав би усі три наративні інстанції художнього тексту – автора, персонажа і читача, тут стаємо очевидцями того, як автор “витісняє” персонажа і відмежовує його від себе.

## Висновки до розділу 4

У контексті обговорення комунікативного складника точки зору у структурі постмодерністської нарації прозового тексту визначено і досліджено стратегії і тактики перспективізації точки зору в текстах неожанру сучасної британської художньої літератури *misery lit* на ідеологічному, фразеологічному, просторово-часовому і психологічному рівнях. Зважаючи на контамінацію та синергію оповідних перспектив, виокремлено чотири характерні та універсальні для кожного рівня комунікативні стратегії: спонукальну, зневажальну, безпорадну і протестну. Виявлено, що кожна з них розкадровується через відповідні іллокутивні тактики. Так, спонукальна комунікативна стратегія розкадровується за допомогою тактик благання, прохання, наказу та вимоги, а також за допомогою мовленнєвих актів з іллокутивною силою обіцянки, погрози і клятви. Безпорадна комунікативна стратегія розкадровується в мовленнєвих актах з іллокутивною силою вибачення, розкаяння, вираження негативного ставлення до чогось / когось, а також за допомогою тактики міркування, де автор аналізує свої страхи і переживання. Протестна комунікативна стратегія актуалізується за допомогою мовленнєвих актів з іллокутивною силою погрози, вимоги, присяги, клятви, зрідка прохання. А для актуалізації зневажальної комунікативної стратегії слугують іллокутивні тактики зневаги, психологічної зневаги, соціальної наруги.

У процесі вивчення стратегій і тактик перспективізації точки зору в текстах сучасної британської художньої літератури *misery lit* в плані фразеології досліджено їхню реалізацію автором в основних композиційно-мовленнєвих формах – авторських (персонажних) описах, оповідях і міркуваннях, які він використовує для вираження власної точки зору. Вивчено поняття дуалізму оповідної перспективи – дитини і дорослого, що відображається в плані фразеології за допомогою набору певної лексики, специфічних синтаксичних конструкцій, складних складнопідрядних, складносурядних або, навпаки, простих речень. Аналіз стратегій і тактик перспективізації точки зору на просторово-часовому рівні показав, що письменники досліджуваних текстів активно



використовують хронологічні стрибки, ретроспекцію і проспекцію, причому остання трапляється значно рідше. Для актуалізації психологічної та ідеологічної точок зору застосовуються тактики внутрішнього монологу, сновидіння і міркування. Саме в міркуваннях автори висловлюють свою розпуку, протест і хвилювання. Варто згадати, що міркування часто охоплюють риторично-питальні речення і псевдопитання, які поглиблюють відчуття невпевненості персонажа і вносять в його точку зору на психологічному рівні додатковий сумнів і вагання, а питальні знаки виконують функцію привернення уваги до інформації.

Розглянуто прагматичний складник точки зору у структурі постмодерністської нарації прозового тексту, зокрема виконано його лінгвістично-прагматичний аналіз, за допомогою якого вивчено стратегії і тактики вибору і вираження точки зору авторами творів нежанру літератури *misery lit* і її вплив на свідомість, світогляд і думку читача. На основі категорії модальності (варіант поєднання і співвідношення слова й модусу) розглянуто класифікацію точки зору на авторську, консолідовану, паритетну і персонажну. Під консолідованою точкою зору розуміємо тип оповідної перспективи, за умов якої слово належить авторові, а модус – персонажеві твору, і спостерігається зближення позицій автора і персонажа. У наративній ситуації, в якій домінує паритетна точка зору, зафіксовано перерозподіл мови тексту між автором і персонажем, модус при цьому належить персонажеві. Встановлено, що особливістю *misery lit* є суміш авторської, персонажної і нараторської оповідних перспектив. За нашими спостереженнями, роздуми наратора, тобто персонажа, стають проєкцією авторської точки зору, авторського погляду на проблему чи ситуацію; доведено, що крізь призму оповідної перспективи персонажа-дитини читач дізнається реальні факти про життя нині дорослого автора-письменника.

Основні положення цього розділу висвітлено в одноосібних працях дисертантки [130; 136; 137; 316].

## ВИСНОВКИ

Дисертаційне дослідження “Лінгвальне вираження оповідної перспективи в сучасній британській художній літературі (структурно-семантичний та функційний аналіз)” виконано з урахуванням глибинних процесів, якими характеризується сучасний британський художній дискурс. Значущість дослідження оповідної перспективи підтверджується орієнтацією сучасних лінгвістичних студій на проблему точки зору як центральну категорію наратології, літературознавства, текстолінгвістики, дискурс-аналізу та інших суміжних дисциплін. Щоразу дедалі більше дослідників активно звертаються до аналізу оповідної перспективи (точки зору), а також способів її лінгвального вираження в текстах сучасної художньої літератури, що зумовлено взаємозв’язком мовних і мовленнєвих явищ у художній комунікації, багатовимірністю тексту в лінгвістичній, наративній та когнітивній поетиці.

Відповідно до мети і завдань праці узагальнено теоретико-критичні напрацювання філологічного вивчення проблеми точки зору у світлі новітніх наукових парадигм; напрацьовано методологічний апарат і метамовний інструментарій опису оповідної перспективи (точки зору) з позицій дискурсної наратології; проаналізовано смислові і композиційні складники актуалізації оповідної перспективи (точки зору) в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст.; досліджено способи компресії і декомпресії інформації через зовнішньотекстову і внутрішньотекстову точки зору в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст.; з’ясовано інтерпретативний процес актуалізації оповідної перспективи (точки зору) в текстах англійськомовних постмодерністських творів нежанру *misery lit* початку XXI ст. та проаналізовано ключові фрагменти й експресивно значущі текстові складники для реалізації оповідної перспективи (точки зору).

Методологічною основою роботи є системно-функційний аналіз сучасного художнього тексту, який розкриває свою сутність у чотирьох етапах цієї

дисертаційної праці. Серед лінгвістичних методів дослідження продуктивними виявилися методи культурно-історичного, лінгвокультурологічного, інтерпретаційно-текстового, текстуального, компонентного, системно-функційного, прагматичного, наративного і текстового аналізу. Результати визначення достатності обсягу вибірки дозволили стверджувати, що отримана кількість контекстуальних фрагментів тексту, які містять способи реалізації та засоби експлікації оповідної перспективи, є достатньою для отримання достовірних статистичних даних про досліджуваний об'єкт.

З огляду на наведені вище методологічні міркування та методи, виокремлено такі етапи дослідження:

1) на першому етапі проаналізовано та узагальнено теоретичні засади вивчення засобів експлікації точки зору, її ознак, структури, семантики і функцій та екстрапольовано їх на тексти *misery lit* з їхніми специфічними особливостями;

2) на другому етапі методом суцільної вибірки здійснено відбір та аналіз засобів експлікації точки зору, відтак їх згруповано за спільними ознаками та запропоновано типологічну класифікацію, що відображає лексико-семантичне ранжування каркасу тексту та їхній таксономічний потенціал. За одиницю дослідження було прийнято мовні засоби експлікації точки зору, локалізовані в контекстуальних фрагментах художніх прозових текстів сучасної британської літератури (*misery lit*);

3) на третьому етапі дослідження проаналізовано стратегії і тактики експлікації зовнішньої та внутрішньої точки зору в текстурі творів нежанру сучасної британської літератури *misery lit*, що розкривають нарративний потенціал точки зору, тексту і дискурсу доби постмодерну;

4) на четвертому етапі досліджували функції мовних засобів точки зору як лінгвостилістичних і наративних атракторів прозового тексту нежанру сучасної британської літератури (*misery lit*), а також динамічні процеси нарративної перспективи, яких вони зазнають у процесі адаптації до потреб комунікантів.

У теоретичних рамках літературного критицизму, структуралізму, семіотики і дискурсної стилістики запропоновано різні моделі точки зору. Ми

зіставили інформацію про ці моделі і дослідили лінгвістичні засоби і прийоми, які вважаються індикаторами експлікації точки зору в наративному тексті. Ці індикатори обов'язково вказують на позиції різних суб'єктів у тексті і збіг або незбіг точок зору наратора і персонажа. Встановлено, що теорія точки зору відповідає на запитання: кому потенційний читач приписує конкретний (вибраний) пасаж дискурсу, конкретні слова, думки, почуття і сприйняття, що забезпечує початковий крок до розмежування представлених у творі точок зору.

Напрацьована теоретична модель точки зору в художньому тексті дала змогу підсумувати її чотири основні функції: 1) орієнтувати читача у просторі і часі (spatio-temporally); 2) націлити читача на перцептивну систему наратора або персонажа (перцептивно, когнітивно, емоційно); 3) ознайомити читача зі світоглядом, цінностями, думками і судженнями наратора чи персонажа; 4) презентувати читачеві ідеологічну позицію автора, вибудовану ним у творі. Відповідно всю увагу ми рівномірно розподілили між кожною з цих чотирьох функцій точки зору, також проаналізовано її лінгвістичні реалізації в текстах нежанру сучасної британської художньої літератури *misery lit.*

Внутрішню, глибинну композицію текстів нежанру *misery lit* розглянуто з позиції теорії Б. А. Успенського, який пропонує її аналіз як сукупність точок зору у творі. Точка зору в композиції тексту – це своєрідний ракурс, з якого сприймається текстуальна інформація, у поєднанні з архітектонікою тексту вона актуалізує динаміку розвитку його художнього змісту. Проблематика точки зору в композиції становить її центральну проблему; цей феномен структури твору становить його глибинну композиційну структуру і протиставляється зовнішньому (архітектонічному) оформленню текстового матеріалу.

На основі проведеного лінгвістичного аналізу усіх чотирьох аспектів точки зору: ідейно-ціннісного (ідеологічного), лінгвістичного (фразеологічного), просторово-часового та психологічного, зроблено висновки: ідейно-ціннісний, або ідеологічний, аспект точки зору втілює аксіологічний рівень твору – загальну систему світосприйняття. Єдина ідейно-ціннісна точка зору в тексті актуалізується оцінкою зображеної дійсності від імені автора або персонажа

твору. Проте, виявлено, що в тексті можуть існувати одночасно кілька рівноправних аксіологічних точок зору (явище поліфонії); мовний, або фразеологічний, аспект реалізується лінгвістичними засобами, які характеризують її носія. Стиль мовлення оповідача або персонажа визначає його світогляд, що неодмінно пов'язує мовну точку зору з ідейно-ціннісною точкою зору; просторово-часовий аспект точки зору дає можливість реципієнтові сприймати подію, пейзаж, інтер'єр крізь призму авторського бачення або з позиції персонажа твору. Доведено та продемонстровано, що випадки збігу точки зору хронотопу автора і персонажа є непоодинокими; паралельно проілюстровано можливість співіснування кількох просторово-часових точок зору в межах одного твору; психологічний аспект точки зору полягає в урахуванні психологічних особливостей свідомості персонажа, його суб'єктивних або об'єктивних поглядів при зображенні подій. За наявності кількох психологічних точок зору відбувається поліфонія індивідуального сприйняття, яка проявляється як результат зіставлення суб'єктивно-індивідуальних світів різних персонажів у межах одного твору. З'ясовано, що зовнішня точка зору – це опис подій від імені спостерігача, який не є безпосереднім учасником текстових подій, а внутрішню точку зору представляє персонаж, від імені якого ведеться оповідь.

Матеріалами для прикладової бази дослідження вибрано англійськомовні тексти нежанру художньої літератури *misery lit* початку XXI ст. (2000–2010). Література (*misery lit*) – це жанр біографічної літератури, де головний герой тріумфуюче перемагає особисту психологічну, а то й фізичну травму, що мучить та виснажує його ще з дитинства.

Тексти *misery lit* відповідають усім формально-змістовним ознакам жанру автобіографії, серед яких контамінація оповідних перспектив автора, наратора і персонажа; прозова форма викладу зі збереженою хронологічною послідовністю; оповідь з переважанням ретроспекції; наявність автобіографічного узгодження; сюжет оснований на подіях з приватного життя, де персонаж концентрує увагу тільки на власних проблемах і потребах. Однак такі чинники, як часові межі появи творів *misery lit*, тематика і семантика їхніх текстів, а також особливості

реалізації тріадної точки зору, дають усі підстави вважати *misery lit* нежанром художньої автобіографії зі своєю специфікою та ознаками. Відстежено, що обставини у творах найчастіше складаються не на користь, а проти головного персонажа, адже його сім'я, родичі, близькі, сусіди і навіть органи місцевої влади та опіки чи відповідальні за права дитини не помічають або вдають, що не помічають, знущань та наруги і відверто ігнорують усі тривожні сигнали.

Проведений аналіз творів письменників нежанру *misery lit* показав, що фокалізація подій здійснюється винятково через свідомість персонажа, який поєднує в собі постаті наратора і фокалізатора, а також стає рефлексором, адже чи не кожен епізод твору супроводжується його реакцією, домислами, рефлексією щодо певної події, яку, він, як правило, озвучує подумки, зрідка вголос. Пропонуємо класифікувати такого фокального персонажа як ехо-наратора, тому що, навіть коли його не просять, він завжди висловлює *своє* бачення ситуації. Це модерністське досягнення дає змогу уникнути постаті нав'язливого, всезнаючого наратора, а персонаж володіє обмеженою точкою зору і припускається помилок. Простежено вплив переваги персонажної точки зору на семантику тексту: низка зовнішніх подій, які в класичному творі доби реалізму вважалися важливими для ведення оповіді та опису художнього світу, втрачають свою значущість; натомість на передній план зображення виходять свідомі та несвідомі ментальні акти персонажа на зразок роздумів, міркувань, хвилювань, переживань, фантазій.

Зростання інтересу до феномену *misery lit* пояснюємо його жанровою своєрідністю – автобіографічністю, а також особливостями експлікації контамінованої точки зору у всіх чотирьох планах тексту – плані фразеології, ідеології, психології, а також у плані простору і часу. Та попри значну кількість мовознавчих і літературознавчих праць, література *misery lit* (*misery lit*) як нежанр сучасної британської художньої літератури потребує подальшого ґрунтовного дослідження лінгвістичними студіями, у чому і вбачаємо перспективу подальших наукових розвідок.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

## І. СПЕЦІАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

1. Абульханова К. А., Березина Т. Н. Время личности и время жизни. – СПб.: Алетейя, 2001. – 304 с.
2. Азнаурова Э. С. Прагматика художественного слова: монография / Э. С. Азнаурова. – Ташкент: Фан, 1988. – 126 с.
3. Аллен Дж. Ф., Перро Р. Выявление коммуникативного намерения, содержащегося в высказывании // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17. – 423 с.
4. Антологія світової літературної критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – [2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
5. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата / Н. Д. Арутюнова // Известия АН СССР. Сер. Л-ра. И яз. – 1981. – Т. 40, №4. – С. 356–367.
6. Бабелюк О. А. Поетика постмодерністського художнього дискурсу: принципи текстотворення (на матеріалі сучасної американської прози малої форми): Автореф. дис. ... д-ра філол. н. / К.: КНЛУ, 2010. – 32 с.
7. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. Москва: Изд-во URSS, 2001. – 416 с.
8. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 196–238.
9. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс – Универсус, 1994. – 616 с.
10. Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике: Сб. статей. Вып. 9. Лингвостилистика. – М.: Прогресс, 1979. – С. 307–312.
11. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худ. л-ра, 1975. – 504 с.

12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
13. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1988. С. 121–153.
14. Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної прагматики: підручник / Ф. С. Бацевич. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 304 с.
15. Бацевич Ф. Punkt widzenia w tekście i w dyskursie / Pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej–Bartmińskiej, R. Nycza. – Czerwona serial. T.19. – Lublin: W-wo Uniwersytetu im. M. Curie-Skłodowskiej, 2004. – 361 s. / Ф. Бацевич // Проблеми слов'язнавства. – 2005. – Вип. 55. – С. 294-298.
16. Бехта І. А. Авторське експериментаторство в англomовній прозі ХХ ст.: монографія. Львів: ПАІС, 2013. 268 с.
17. Бехта І. А. Аспекти дискурсного аналізу художнього твору / І. А. Бехта // Слов'янський вісник: Зб. наук. праць. – Рівне: РІСКСУ, 2006. – Вип. 6. – С. 7–13.
18. Бехта І. А. Взаємодія дискурсних стратегій у тексті: семантичні функції точки зору і наративні рівні / І. А. Бехта // Сучасні дослідження з іноземної філології. Зб. наук. праць. – Ужгород: ПП Підголіцин П. Ю., – 2006. – Вип. 4. – С. 223–233.
19. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній прозі: [монографія] / І. А. Бехта. – К.: Грамота, 2004. – 304 с.
20. Бехта І. А. Зміст та лінгвістична структура персонажного дискурсу / І. А. Бехта // Нова філологія. – 2003. – № 2(17). – С. 13–25.
21. Бехта І. А. Наратор та форми нарації у сучасній англomовній прозі: / І. А. Бехта // Вісник Черкаського університету. – Черкаси, 2001. – Вип. 24. – С. 67–74.
22. Бехта І. А. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. 2004. № 3 (62). С. 26–32.



23. Бехта І. А. Текст у дискурсноорієнтованих дослідженнях. Слов'янський вісник: зб. наук. пр. Сер.: «Філологічні науки». Рівне, 2004. Вип. 5. С. 43–51.
24. Бехта І. А. Текст у парадигматичній системі наукових лінгвістичних концепцій кінця ХХ початку ХХІ століття: актуальні та віртуальні стратегії розвитку / І. А. Бехта // Дискурс іноземномовної комунікації; [розділ колективної монографії / кер. проф. К. Я. Кусько]. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. 2002. – С. 164–192.
25. Бехта І. А. Теоретичні засади дискурсної стилістики / І. А. Бехта // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя: ЗНУ, 2012. – №64. – С. 14–20.
26. Бехта І. А. Функційно-прагматична дієвість тексту у світлі когніції й дискурсу// Людина. Комп'ютер. Комунікація / Збірник наукових праць [за ред. О. П. Левченко]. – 2013. – Львів: Вид-во Львівська політехніка. – С. 99–103.
27. Богдан С. Методи й методика лінгвостилістичних досліджень: методичні рекомендації для слухачів і керівників секції української мови / С. К. Богдан. – Луцьк, 2011. – 28 с.
28. Богданова Ю. З. Постструктурализм и текстовый анализ по версии Р.Барта // Гуманитарные научные исследования. 2015. № 12 [Электронный ресурс]. URL: <http://human.snauka.ru/2015/12/13252> (дата звернення: 26.03.2019).
29. Богомолов Н. А. Автор и герой в литературе рубежа тысячелетий / Н. А. Богомолов // Филол. Науки. – 2002. – № 3. – С. 3–8.
30. Большакова А. Ю. Теории автора в современном литературоведении / А. Ю. Большакова // Известия АН Серия литературы и языка. – М., 1998. – Т. 7. – № 5. – С.15–24.
31. Борисов О. О. Мовні засоби вираження емоційного концепту страх: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі сучасної англomовної художньої прози): Автореф. дис. канд. філол. наук. /10.02.04. – Донецьк, 2005. – 20 с.
32. Борисова Е. Г., Имплицитность в языке и речи / Борисова Е. Г., Мартемьянов Ю. С. – М.: Изд. Дом “ЯСК”, 1999. – 200 с.

33. Брандес М. П. Стилистика текста: теоретический курс. Москва: Прогресс-Традиция, ИНФРА-М, 2004. 416 с.
34. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2001. – 1440 с.
35. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М.: Высш. шк., 1971. – 240 с.
36. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. Москва: Гос. изд-во худ. л-ры, 1959.
37. Вит Н. П. Языковые средства реализации точки зрения автора и персонажа в несобственно-авторском повествовании (на материале короткой прозы Ф. О’Коннор).: автореф. дис. на соискание науч. степени кандидата филол. наук: спец 10.02.04 «Германские языки» / Н.П. Вит. – Одесса, 1984. – 162 с.
38. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
39. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка // Философия и социология гуманитарных наук. – С.Пб., 1995.
40. Воробьёва О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьёва. – К.: Вища школа, 1993. – 199 с.
41. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2005. 488 с.
42. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / Илья Романович Гальперин. – [5-е изд., стер.]. – М.: КомКнига, 2007. – 148 с.
43. Гетьман З. О. Текст як інформаційна мовленнєва одиниця / З. О. Гетьман, Т.П. Архипович // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – Вип. 2. – К.: КДЛУ. – 1999. – С. 38–41.
44. Гойхман О. Я., Надеина Т. М. Речевая коммуникация: Учебник / Под ред. проф. О. Я. Гойхмана. – М.: ИНФРА – М, 2003. – 272 с.
45. Гончарова Е. А. Категории автор-персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста (на материале немецкоязычной прозы): Дис. докт. филол. наук. Л., 1989. – 514 с.

46. Гончарова Е. А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор-персонаж в художественном тексте / Е. А. Гончарова. Томск, 1984. – 149 с.
47. Гончарова Е. А., Щирова И. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие. – СПб.: ООО “Книжный Дом”, 2007. – 472 с.
48. Груша Я. Гомодієгетичний наратор як елемент дискурсу пам'яті в романах Умберто Еко / Ярина Груша // Сучасні літературознавчі студії. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 22–30.
49. Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. / под. ред. В. Лапицкого. – СПб.: Академический проект, 2000. – 512 с.
50. Диалектика текста: В 2 т. / А. В. Зеленщиков, О. В. Емельянова, Л. П. Чахоян и др. Отв. Ред. Проф. А. И. Варшавская. – С.Пб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003.
51. Ділай М. П. Застосування комунікативної стратегії маніпулювання в англomовній протестантській проповіді // Людина. Комп'ютер. Комунікація: зб. наук. пр.: [укр. та англ. мовами] / Нац. ун-т "Львів. політехніка", Ін-т комп'ют. наук та інформ. технологій, Каф. приклад. лінгвістики. – Львів, 2008. – С. 57–58.
52. Ділай М. П. Комунікативна тактика фасцинації в англomовній протестантській проповіді // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Л., 2009. – Вип. 16. – С. 23–30.
53. Еко У. Роль читача: дослідження з семіотики текстів / У. Еко; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
54. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Худ. лит-ра, 1986.– 453 с.
55. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 288 с.
56. Єсипенко Н. Г. Лексико-семантичні особливості авторського стилю // Науковий вісник Чернівецького університету: Збір.наук.праць. Вип. 156: Германська філологія. – Чернівці: Рута, 2003. – С. 114–125.

57. Єсипенко Н. Г. Особливості індивідуального стилю автора в художній літературі // Сучасні наукові дослідження – 2006. Матеріали 2-ї міжнародної науково-практичної конференції. Том 37: Філологічні науки. – Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2006. – С. 60–62.
58. Єфімов Л. П., Ясінецька О. А. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз. Навчально-методичний посібник. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 240 с.
59. Єщенко Т. А. Лінгвістичний аналіз тексту. Донецьк, 2009. 336 с.
60. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике / Жерар Женетт. – В 2-х тт. – Т. 1–2. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
61. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 “Теория литературы. Текстология”. Москва, 2015. 429 с.
62. Залевская А. А. Понимание текста: психолингвистический подход: [учеб. пособие] / А. А. Залевская. – Калинин: Калининск. гос. ун-т, 1988. – 96 с.
63. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения). – INTRADA, 2001. – 384 с.
64. Ильин И. П. Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы (обзор) / И. П. Ильин // Семиотика. Коммуникация. Стиль: сб. обзоров / Отв. ред. И. П. Ильин. – М., 1983. – С. 126–162.
65. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 288 с.
66. Ісаєнко К. П. Постать Миколи Гоголя у нарративних пошуках Пантелеймона Куліша // Література та культура Полісся. Вип. 55: Проблеми філології, історії та культури України у сучасних дослідженнях / відп. ред. і упорядник Г. В. Самойленко. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. С. 3–13.
67. Казанли О. А. Вторичные функции вопросительного текста: автореф. Дис. На соискание науч. Степени канд. Филол. Наук: спец. 10.02.04. «Германские языки» / О. А. Казанли. – Минск, 1989.

68. Каменская О. Л. Текст и коммуникация / О. Л. Каменская. – М.: Высшая школа, 1990. – 152 с.
69. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе / Н.В. Киреева. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 216 с.
70. Киченко О. Ситуація постмодернізму / постпостмодернізму і смислові домінанти жанру роману / О. Киченко // Вісн. Черкас. Ун-ту. Сер. “Філологічні науки”. – 2003. – Вип. 49. – С. 24–29.
71. Клименко О. В. Міркування як текстова-дискурсивна одиниця художнього твору (на матеріалі французької новели II половини XX століття): автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.05. Київ, 2010. 18 с.
72. Козубенко Л. Проблема часу та простору у світовому літературному процесі XX століття. Теоретична і дидактична філологія. 2015. Вип. 20. С. 45–54.
73. Колегаева И. М. Текстовая парадигма: микро-, макро-, мега-, гипер- и просто текст / И. М. Колегаева // Записки з романо-германської філології. – Одеса: Фенікс, 2008. – №22. – С. 70–80.
74. Колшанский Г. В. Контекстная семантика. М., 1980.
75. Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. Москва: Либроком, 2013. 120 с.
76. Комарова Л. И. Антропоцентризм художественного текста. Вестник ТГУ. 2008. Вып. 8 (64). С. 99–103.
77. Кондратенко Н. В. Оповідне мовлення в художньому дискурсі некласичної парадигми. Слов’янський збірник: зб. наук. пр. / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. КИЇВ, 2012. Вип. 17, ч. 2. С. 393–397.
78. Кубрякова Е. С. Виды пространства текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О.В. Александрова // Категоризация мира: пространство и время. – М.: МГУ, 1997. – С.15–26.
79. Кубрякова, Е. С. О тексте и критериях его определения / Е. С. Кубрякова. Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. – С. 72–81.
80. Кусько Е. Я. Несобственно-прямая речь в современной немецкой литературе: Дис. д-ра филол. наук. – Львов, 1979.

81. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – Л., 1988.
82. Кухаренко В. А. О функциональном расслоении художественного времени. Записки з романо-германської філології. Одеса: Латстар, 2003. Вип.14. С. 87–98.
83. Кучинский Г. М. Психология внутреннего диалога. Минск: Университетское, 1988. – 206 с.
84. Лежен Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет. Иностранная литература. 2000. №4. С. 108–122.
85. Леонтович О. А. Методы коммуникативных исследований. Москва: ГНОЗИС, 2011. 224 с.
86. Леонтьева Е. А. Морфологические трансформации и их влияние на языковую точку зрения в нарративе // Актуальные проблемы лингвистики и методики преподавания иностранных языков и культур. Сб. статей преподавателей и аспирантов факультета романо-германской филологии. Тюмень, 2005. – 6 с.
87. Лесин В. М. Літературознавчі терміни: (довідник для учнів) / В. М. Лесин. – К.: Радянська школа, 1985. – 251 с.
88. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. Москва: Сов. энцикл., 1990. 682 с.
89. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики. Москва: КомКнига, 2007. 168 с.
90. Литературный энциклопедический словарь [под общ. ред. В. М. Кошевникова и П. А. Николаева]. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
91. Лихачева, Л. Н. Повествовательная точка зрения как художественный прием и его языковая характеристика: автореф. дис. канд. филол. наук / Л. Н. Лихачева. Л., 1976. – 21 с.
92. Лихачева Л. Н. Языковые сигналы повествовательной точки зрения в различных формах описания / Л. Н. Лихачева. // Язык и стиль английского художественного текста / Сб. научн. работ. – Л., 1977. – С. 46–54.

93. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
94. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка] – 2-ге вид. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
95. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992.
96. Лотман Ю. М. Лекции по структурной поэтике. Москва: Гнозис, 1994. С. 17–264.
97. Лотман Ю. М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – СПб: Искусство, 2005. – 704 с.
98. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
99. Максимова Н. В. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия / Н. В. Максимова. М.: Изд-во РГГУ, 2005. – 317 с.
100. Малетина Е. А. Лингвостилистические средства создания портрета // Актуальные вопросы лингвистики в работах молодых ученых. Материалы научной сессии факультета лингвистики и межкультурной коммуникации ВолГУ (апрель 2003): Сб. научных статей – Вып. 2. – Волгоград: Изд-во «Волгоград», 2004. – С. 69–72.
101. Мартинюк А. П. Основи наукових досліджень у лінгвістиці: навчально-методичний посібник. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. 40 с.
102. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: зб. наук. пр. 2011. №4.8. С. 64–70.
103. Мельникова Е. А. Способы выражения точки зрения в художественном тексте (автор и герой в произведениях Б. К. Зайцева): автореф. дис. канд. филол. наук. М.: 2012. 28 с.
104. Мельникова Л. А. Многоголосие точек зрения как форма портретизации героинь в романах Ф. М. Достоевского “Идиот” и Г. Белля “Групповой

- портрет с дамой”: Научные ведомости. Сер.: Гуманитарные науки. 2015. №6 (203). Вып. 25. С. 77–81.
105. Менчук М. Текстотвірні категорії проспекції та ретроспекції у тексті. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. 2013. №27. С. 171–178.
  106. Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процес. – М., 2003.
  107. Николаева Т. М. Единицы текста и теория текста // Исследования по структуре текста / Отв. Ред. Цивьян Т.В. – М., 1987.
  108. Обелець Ю. А. Темпоральний аспект воображаемых миров художественной прозы: Ретроспекція // Записки з романогерманської філології. – Одеса: Латстар, 2003. – Вип. 14. – С. 129–137.
  109. Огієнко І. С. Дискурс та підходи до його аналізу: погляди на проблему сучасних англомовних дослідників. Наукові записки. Сер. філологічна. 2012. Вип. 23. С. 98–102.
  110. Онипенко Н. К., Никитина Е. Н. Автор и герой в художественном тексте. Субъектная перспектива высказывания и текста // Русская словесность. – 2004. – №8. – С. 55–62.
  111. Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. Москва: Языки славян. к-ры, 2010. 480 с.
  112. Панова О. Ю. Пути современной прозы в Великобритании и США. – С. 142–177. // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX-XXI вв.): Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения; Редкол.: Соколова Е. В. (отв. ред. и сост.), Пахсарьян Н. Т. (сост.) и др. – М., 2006. – 323 с.
  113. Папуша І. В. Наративна типологія Франка Щтанцеля // *Studia methodologica*. – Тернопіль : ТНПУ, 2012. – Вип. 34. – С. 25–30.
  114. Папуша І. В. Що таке наратологія? *Studia methodologica*. Тернопіль: ТДПУ, 2005. Вип. 16. С. 29–46.



115. Папуша І. В. *Modus ponens. Нариси з наратології* / Ігор Володимирович Папуша. – Тернопіль : Вид-во "Крок", 2013. – 259 с.
116. Папуша О. М. *Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06* / Ольга Миколаївна Папуша. – Т., 2003. – 236 с.
117. Перебийніс В. І. *Статистичні методи для лінгвістів: [навчальний посібник]* / В. І. Перебийніс. – Вінниця: Нова Книга, 2001. – 168 с.
118. Петрова Е. В. *Фокализация как средство моделирования смыслов в тексте.* URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37567/1/avfn\\_2014\\_96.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37567/1/avfn_2014_96.pdf) (дата звернення: 10.07.2019).
119. Плеханова Т. Ф. *Дискурс-анализ текста.* Минск: ТетраСистемс, 2011. 368 с.
120. Покидько Г. С. *Наративні стратегії в романістиці Енн Тайлер (на матеріалі роману "Бляшанкове дерево")* // Всеукраїнський збірник наукових праць "Гуманітарний вісник". – Черкаси: ЧДТУ, 2005. – №9. – С. 82–85.
121. Попова Е. А. *Коммуникативные аспекты литературного наратива: автореф.* дис. д-ра філол. наук: 10.02.01. Липецк, 2002. 41 с.
122. Попова Е. А. *О лингвистике наратива* / Е.А. Попова. // *Филологические науки.* – № 4, 2001. – С. 87–90.
123. *Постмодернизм: энциклопедия* / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис: Кн. дом, 2001. – 1038 С.
124. Потєбня А. А. *Мысль и язык.* Потєбня А. А. *Полное собрание трудов. Мысль и язык.* Москва: Лабиринт, 1999. С. 5–198.
125. Приходько А. М. *Синтаксис естественного языка в фокусе когнитивно-дискурсивної парадигми* // *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна: Проблеми перекладознавства, комунікативної та когнітивної лінгвістики.* – Харків, 2003. – №609.
126. Приходько Г. І. *Способи вираження оцінки в сучасній англійській мові: монографія.* Запоріжжя: ЗДУ, 2001. 362 с.
127. Пропп В. *Морфология волшебной сказки.* – М.: Лабиринт, 2003. – 144 с.

128. Радзієвська Т. В. Текст як засіб комунікації / Т. В. Радзієвська. – К.: НАН України, Інститут української мови, 1998. – 194 с.
129. Речь в научно-лингвистическом и дидактическом аспекте / Под. ред. Л. В. Минаевой. – М., 1991.
130. Рижа У. В. Дослідження поняття “точка зору” та його трактування в лінгвістичному ракурсі // Наукові записки. Серія “Філологічна”. – Острог: Видавництво Національного університету “Острозька академія”. – Вип.35. – 2013. – С. 295–297.
131. Рижа У. В. Інтерпретація точки зору у спектрі провідних літературознавчих та мовознавчих досліджень / У. Рижа // Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія “Філологічні науки” (мовознавство): Збірник наукових праць. – Дрогобич, 2019. – №11. – С. 125–128.
132. Рижа У. В. Можливості трансформації оповідної перспективи в плані фразеології / Рижа У. В. // Львівський філологічний часопис: науковий журнал. – 2019. – Вип. 6. – С. 173–179.
133. Рижа У. В. Основи порівневої реалізації точки зору. Матеріали II докторантського колоквиуму “Концептуальний простір дискурсів: Квантативна когнітологія”. – Чернівці: Родовід, 2014. – С. 63–66.
134. Рижа У. В. Основні рівні лінгвістичної реалізації точки зору // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Вип. 207. Т. 219. Філологія. Мовознавство. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. – С. 97–100.
135. Рижа У. В. Перспектива оповіді в літературі та ракурс зйомки у кіно: стратегія вибору та впливу // Актуальні проблеми германо-романської філології та освітній соціокультурний процес: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка, 2013. – С. 181–183.
136. Рижа У. В. Поняття “оповідної перспективи” та способи її вираження / У. В. Рижа // Міжнар. наук.-практ. конф. “Мова та література у полікультурному

- просторі”. – Львів : ГО “Наукова філологічна організація “ЛОГОС”, 2017. – С. 22–24.
137. Рижа У. В. Реалізація семантичних функцій точок зору за допомогою різних лінгвістичних засобів // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2016. №24 том 2. – С. 78–81.
138. Рижа У. В. Способи експлікації внутрішньої психологічної точки зору в творах британської постмодерністської літератури страждання / У. В. Рижа // Science and Education a New Dimension. Philology. – Budapest, 2019. – VII (63), Issue: 212. – P. 61–64.
139. Розова І. В. Мовні засоби вираження авторської модальності (на матеріалі англійської сатиричної літератури ХХ сторіччя) : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04 / І. В. Розова; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2008. – 20 с.
140. Салимова Д. А. Время и Пространство как категории текста: теория и опыт исследования: моногрфия / Д. А. Салимова, Ю. Ю. Данилова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 200 с.
141. Седов К. Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. – М.: Лабиринт, 2004.
142. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации / Е. А. Селиванова. – К.: ЦУЛ, „Фитосоциоцентр”. – 2002. – 336 с.
143. Селіванова О. О. Актуальні напрямки сучасної лінгвістики (аналітичний огляд) / О. О. Селіванова. – К.: Видавництво Українського фітосоціологічного центру, 1999. – 148 с.
144. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 716 с.
145. Серль Дж. Классификация иллокутивных актов. Новое в зарубежной лингвистике. Москва, 1986. Вып. 17: Теория речевых актов. С. 170–194.
146. Силантьев И. В. Поэтика мотива / Отв. Ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004.
147. Сінченко О. Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач. Навчальний посібник / Олексій Сінченко. – К.: Логос, 2015. – 170 с.

148. Сірук В. Г. Наративні структури в українській новелістиці 8090-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньо текстові моделі): дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Вікторія Григорівна Сірук. – Луцьк, 2003. – 204 с.
149. Словник української мови: в 11 т. – К.: Наукова думка, 1970–1980.
150. Смущинська І. В. Суб'єктивна модальність французької прози: [монографія] / Ірина Вікторівна Смущинська. – К.: Вид.-поліграф. центр «Київський ун-т», 2001. – 256 с.
151. Солганик Г. Я. Стилистика текста. Москва: Флинта: Наука, 2001. 256 с.
152. Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. Москва, 1988.
153. Степанов Ю. С. Язык и метод. К современной философии языка. Москва: Языки рус. к-ры, 1998. 784 с.
154. Стуліна М. В. Автор і наратор у постмодерністському дискурсі: проблема «Іншого» / М. В. Стуліна // Культура народів Причорномор'я : Научний журнал. – Симферополь: Таврический нац. ун-т им. В.И. Вернадского, 2008. – №142 (2). – С. 313–315.
155. Стуліна М. В. Дискурс постмодернізму як лінгвокультурний феномен /М. В. Стуліна // Мова і культура. Серія «Філологія». – К.: Дм. Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. XII (124). – С. 303–308.
156. Татару Л. В. Точка зрення и композиционный ритм нарратива (на материале англоязычных модернистских текстов). – М.: МГОУ, 2009. – 302 с.
157. Татару Л. В. Точка зрення и ритм композиции нарративного: автореф. дис. д-ра філол. наук. Саратов: [б. и.], 2009. 45 с.
158. Тимофеев Л.И. Образ повествователя, образ автора / Л. И. Тимофеев. // В «Словаре литературоведческих терминов». – М.: Просвещение, 1974. – С. 249.
159. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
160. Тодоров Цв. Поэтика / Цв. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. – Под ред. Е. Я. Васина и М. Я. Полякова. М.: Изд-во «Прогресс», 1975. –С. 37–113.

161. Торсуэва И. Г. Детерминированность высказывания параметрами текста / И. Г. Торсуэва // Вопр. языкознания. – 1986. – №1. – С.67.
162. Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Ів. Франка, 2014. – 416 с.
163. Троян А. Категория точки зрения в литературоведческой концепции Б. Успенского и М. Дрозды (попытка сопоставления) // *Studia Slavica Hung.* 51 (2006), 359–372 с.
164. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Москва: Просвещение, 1986. 127 с.
165. Тураева З. Я. Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия / Тураева З. Я. // Вісник Київськ. держ. лінгв. ун-ту. – Сер. Філологія. – Т.2. – №2. – 1999. – С.17–25.
166. Тураева З. Я. Опыт описания категорий текста / З. Я. Тураева. // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – №3. – С. 3–8.
167. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. – М.: Академия, 2009. – 336 с.
168. Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии / РГГУ, Москва / В. И. Тюпа. – Критика и семиотика. – Вып. 5. – 2002. – С. 5–31.
169. Усовская Э. Постмодернизм в культуре XX века. – Минск: БГУ, 2003. – 63 с.
170. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
171. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1995. – 360 с.
172. Фуко М. Дискурс и истина. *Логос.* 2008. №2 (65). С. 159–262.
173. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 444–455.
174. Хэллiday М. А. К. Место функциональной перспективы предложения в системе лингвистического описания // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. – М., 1978. – Вып. 8.

175. Храпченко М. Б. Время и жизнь литературных произведений / М. Б. Храпченко // Художественное восприятие – Л.: Наука, 1971. – Сб. 1. – С. 29–57.
176. Черкашина Т. Ю. Художественная автобиография и художественная биография: общность и различие понятий [Электронный ресурс] / Т. Ю. Черкашина. – Режим доступа: [//http:// utopiya.spb.ru/index.php](http://utopiya.spb.ru/index.php)
177. Чичерин А. В. Идея и стиль / А. В. Чичерин. – М.: Советский писатель, 1968. – 375 с.
178. Шадріна Т. В. Специфіка діалогу між автором та читачем у літературі постмодернізму. Держава та регіони. 2008. №1. С. 13–17.
179. Шахнарович А. М. Когнитивные аспекты семантики (в онтогенезе) // Когнитивные аспекты языковой категоризации: Сб. науч. Тр. Рязанского гос. Пед. Ун-та им. Есенина. – Рязань, 2001.
180. Шинкарук В. Д. Репрезентація модусних категорій в сучасній українській мові. Мовознавство. Київ: Наукова думка, 1999. №2-3. С. 50–56.
181. Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: Статьи воспоминания -эссе (1914 - 1933). – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
182. Школяр Н. В. Зв'язок художнього часу та простору в оповіданні Є. Ярошинської “Гість”. Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. 2010. №51. С. 148–151.
183. Шмид В. Нарративность и событийность. Современные методы анализа художественного произведения: матер. науч. семинара (Гродно, 2–4 мая 2003 г.). Гродно: Гродн. гос. ун-т, 2003. С. 8–17.
184. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
185. Штохман Л. Концепції точки зору в перспективі феміністичної наратології [Електронний ресурс] / Л. Штохман // Питання літературознавства. – Чернівці : ЧНУ, 2009. – С. 335-344. (дата звернення 10. 04. 2017)
186. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957.

187. Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб. / О. В. Яшенкова – К.: Академія, 2010. – 312 с.
188. A Companion to Narrative Theory / ed. by Phelan J. and Rabinowitz P. Blackwell Publishing, 2005. 594 p.
189. A Glossary of Contemporary Literary Theory / J. Hawthorn. London: Arnold, OUP, 2000. 400 p.
190. Abbott H. P. The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge University Press, 2002. 203 p.
191. Adams J.-K. Pragmatics and Fiction. John Benjamins Publishing, 1985. 77 p.
192. Aldama F. L. Analyzing World Fiction: New Horizons in Narrative Theory. University of Texas Press, 2011. 311 p.
193. Altes L. K. Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction. U of Nebraska Press, 2014. 344 p.
194. Austin J. How to Do Things with Words. Harvard University Press, 1975. 168 p.
195. Baker S. The Fiction of Postmodernity. – N.Y.: Rowman & Littlefield Publishers Inc, 2000. – 217 p.
196. Bal M. Narrative Theory: Major Issues in Narrative Theory. Taylor & Francis, 2004. 416 p.
197. Bal M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2002. 254 p.
198. Bal M. The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative // Style. – Vol.17. – №2. –1983. – P. 234–269.
199. Beaugrande R. de, Dresler W. Introduction to Text Linguistics / R. de Beaugrande, W. Dresler. – L., & N.Y.: Longman, 1981 – XVI. – 270 p.
200. Bekhta I. Point of view in narrative fiction: Literary approach / Ivan Bekhta. // Матеріали 4-ї Міжнародної науково-практичної конференції: “Лінгвістичні та методичні проблеми навчання мови як іноземної”. – Полтава, 2002. – С. 34–37.
201. Bekhta-Hamanchuk M. P. Narrative strategies of misery lit texts. Actual problems of the theory and practice of philological researches: materials of the VI

- international scientific conference on March 25–26, 2017. Prague: Vědecko vydavatelské centrum “Sociosféra-CZ”, 2017. P. 36–39.
202. Booth W. Distance and Point of View: An Essay in Classification. – *Essays in Criticism // A Quarterly Journal of Literary Criticism*. – 1961 – Vol.II. – №1–2.
203. Booth W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961. 455 p.
204. Booth W. "The Rhetoric of Fiction" and the Poetics of Fictions / W.C. Booth // *Towards a Poetics of Fiction* / Ed. M. Spilka. Bloomington; London, 1977. P. 77–89.
205. Bortolussi M., Dixon P. *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response* / M. Bortolussi, P. Dixon. – Cambridge: CUP, 2003. P. 7–8.
206. Brooks C., Warren R. *Understanding Fiction*. – [Second ed]. – N.Y. Appleton-Century-Crafts, (cop.1959). – 688 p.
207. Brooks P. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2012. – 363 p.
208. Brown P., Levingson S. *Politeness: Some Universals in Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – 345 p.
209. Bruss El. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of Literary Genre*. Baltimore, 1976. 184 p.
210. Carter R. and Simpson P. *Language, Discourse and Literature: an introductory reader in stylistics* – London : Unwin Hyman, 1989. – 304 p.
211. Chamberlain D. *Narrative Perspective in Fiction: A Phenomenological Mediation of Reader, Text and World*. University of Toronto Press, 1990. 280 p.
212. Chatman S. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1990. 240 p.
213. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. – Ithaca: Cornell UP, 1978. – 239 p.
214. Chatman S. Who is the best narrator? The case of *The Third Man* // *Style*. – Vol.23. – No.2. – 1989. – P. 183–196.



215. Clancy S. *The Trauma Myth: The Truth About Sexual Abuse of Children and its Aftermath*. N.Y.: Basic Books, 2009.
216. Cohan S., Shires L. M. *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. Routledge, 2002. 208 p.
217. Cohn D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978. 331 p.
218. Coles W. H. *Literary Story as an Art Form: A Text for Writers*. Bloomington, 2008. 136 p
219. Collins English Dictionary. 12th ed. URL: <http://www.collinsdictionary.com/>.
220. Cruse D. *Meaning in language: An introduction to semantics and pragmatics*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 512 p.
221. *Current Trends in Narratology* / ed. by Greta Olson. Walter de Gruyter, 2011. 367 p.
222. Currie G. *Works of Fiction and Illocutionary Acts*. *Philosophy and Literature*. 1986. No.10. P. 304–308.
223. Declerck R. *How to manipulate tenses to express a character's point of view*. *Journal Of Literary Semantics*. – Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2003. – Vol.32. – No.2. – P. 85–112.
224. Derrida, J. *Deconstruction and the Other* // Richard Kearney. *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers: The phenomenological Heritage*. Manchester: Manchester University Press, 1984. – P. 123–124.
225. D'hoker E., Martens G. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Walter de Gruyter, 2008. 344 p.
226. Diengot N. *The Implied Author once again* / N. Diengot // *Journal of literary semantics*. – 1993. – Vol.22, №1. P. 69–70.
227. Dijk T. A. van. *Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres*. Amsterdam: John Benjamins, 1985. 245 p.
228. Dijk T. A. van. *Pragmatics of Language and Literature*. The Hague; Paris; New York: Mouton Publishers, 1972. 271 p.

229. Dolezel L. Narrative Modalities // Journal of Literary Semantics. – Vol.5. – 1976. – P. 5–14.
230. Dolezel L. The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction. To Honour R. Jakobson. The Hague, Paris, 1967. P. 541–552.
231. Douglas K. Systemic Linguistic Analysis of Point of View in Narrative Fiction // Thesis of Dissertation. – Liverpool, 1996. – 238 p.
232. Ehrlich S. Aspect, foregrounding and point of view//Text 7(4), Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. – P.363–376
233. Ehrlich S. Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style. – L., & N. Y.: Routledge, 1990. – 132 p.
234. Encyclopedia of the Novel. Vol.2 / ed. by Schellinger P. London & N.Y.: Routledge, 2011. 838 p.
235. Farner G. Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature. Bloomsbury Publishing USA, 2014. 336 p.
236. Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics / ed. by Walid Hamarneh, Calin Andrei Mihailescu. University of Toronto Press, 1996. 327 p.
237. Fleischmann S. Discourse Functions of Tense-aspect Opposition in Narrative: Toward a Theory Grounding // Linguistics 23. – 1985, – P. 851–82.
238. Fleischman S. Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction. University of Texas Press, 2010.
239. Fludernik M. An Introduction to Narratology. Routledge, 2009. 200 p.
240. Fludernik M. Chronology, Time, Tense and Experientiality in narrative / M. Fludernik // Language and Literature. 12.2. – 2003. – P. 117–134.
241. Fludernik M. Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues // Style. – Vol.28. – №3. – 1994. – P. 281–311.
242. Fludernik M. Linguistics and Literature: Prospects and Horizons in the Study of Prose // Journal of Pragmatics. – 1996. – №26. – P. 583–611.
243. Fludernik M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction: the Linguistic Interpretation of Speech and Consciousness. London: Routledge, 1993. 531 p.

244. Folkenflik R. Introduction: The Institution of Autobiography. *The Culture of Autobiography. Construction of Self-Representation. Irvine Studies of Humanities.* Stanford, California, 1993. P. 1–20.
245. Fowler R. How to see through language: Perspective in fiction // *Poetics.* – Vol.11 – 1982. – P. 213–235.
246. Fowler R. *Linguistic Criticism.* – Oxford: Oxford University Press. 1986. – 328 p.
247. Fowler R. *Linguistics and the Novel* // London, – 1977. – 145 p.
248. Fowler R. *Literature as Social Discourse / Roger Fowler.* – London : Batsford, 1981. – 258 p.
249. Friedman N. *Form and Meaning in Fiction.* Athens: The University of Georgia Press, 1974. 420 p.
250. Friedman N. *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept.* – Publications of the Modern language Association of America. – 1955. – Vol.70. – № 5. – P. 1160–1184.
251. Gaskin R. *Language, Truth, and Literature: A Defence of Literary Humanism.* OUP Oxford, 2013. 400 p.
252. Genette G. *Figures III / Gérard Genette.* – P.: Seuil, Points, 1972. – 282 p.
253. Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method* // Trans. by J.E. Lewin. Foreword by J. Culler – Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980. – 285 p.
254. Genette G. *Narrative Discourse Revisited* // Trans. by J.E. Lewin. – Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988. – 176 p.
255. Green Georgia M. *Pragmatics and Natural Language Understanding.* Hillsdale; New Jersey; London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1989. 180 p.
256. Hadjetian S. Hannah Crafts’ “The Bondwoman’s Narrative” – The (un-) Reliability of the Narrator. GRIN Verlag, 2007. 68 p.
257. Halliday M. A. K. *Linguistic Studies of Text and Discourse* // *Collected Works of M. A. Halliday* ed. by J. Webster. – L. & N. Y.: Continuum, 2002. – Vol.2. – 301 p.
258. *Handbook of Narrative Analysis.* U of Nebraska Press, 2005. 231 p.

259. Handbook of Narratology / Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Walter de Gruyter, 2009. 477 p.
260. Hopkins M.F. & Perkins L. "Second Person Point of View in Narrative." *Critical Survey of Short Fiction* // Ed. Frank N. Magill. – New Jersey: Salem, 1981. – P.119-132.
261. Huber I. *Present Tense Narration in Contemporary Fiction: A Narratological Overview*. Springer, 2016. 123 p.
262. Ifversen J. Text, Discourse, Concept: Approaches to Textual Analysis. *Kontur*. 2003. No.7. P. 60–69.
263. Ingarden R. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Northwestern University Press, 1974. 415 p.
264. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* / W. Iser. – Baltimore; L.: John Hopkins UP, 1978.
265. Iser W. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. JHU Press, 1993. 347 p.
266. Iser W. *Towards a Literary Anthropology //The Future of Literary Theory* / Ed. by R.Cohen. London, New York: Routledge, 1989. – P. 208–288.
267. Jahn, M. Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology / M. Jahn // *Poetics Today*. №18.4.– 1997. – P. 441–468.
268. Jahn M., Molitor I. and Nunning A. (1993) *CoGNaC (A Concise Glossary of Narratology from Cologne)* Koln: Englisches Seminar.
269. James D. *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space: Style, Landscape, Perception*. Continuum International Publishing Group, 2008. 206 p.
270. Jockers M. *Text Analysis with R for Students of Literature*. Springer, 2014. 200 p.
271. Juhl P. *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. 1980. 332 p.
272. Kearns M. *Rhetorical Narratology*. U of Nebraska Press, 1999. 207 p.

273. Labov W. Some Further Steps in Narrative Analysis. Special Issue of the Journal of Narrative and Life History. 1997. P. 395–415.
274. Labov W., Waletzky J. Narrative analysis: oral versions of personal experience. Journal of Narrative and Life History. 1997. Vol.1, №1–4. P. 3–38.
275. Lamarque P. Fictional Points of View / P. Lamarque. – Ithaca; L.: Cornell University Press, 1996. – P. 32
276. Lanser S. The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1981. 308 p.
277. Lanser S. Toward a Feminist Narratology. Style. 1986. No.20. P. 341–363.
278. Lee K. A. Split the Mind: Schizophrenia from an insider's point of view. Nottingham University Press, 2011. 354 p.
279. Leech G. Principles of Pragmatics. London; New York: Longman, 1983. 250 p.
280. Leech G. Style in Function: A Linguistic Approach to English Fictional Prose / G. Leech, M. Short. – L.: Longman, 1981. – 402 p.
281. Literary Studies and the Philosophy of Literature: New Interdisciplinary Directions / Andrea Selleri, Philip Gaydon. Springer, 2017. 279 p.
282. Locher M. A., Jucker A. H. Pragmatics of Ficiton. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017. 628 p.
283. Longman Dictionary of Contemporary English. Fourth edition. – Harlow: Pearson Education Limited, 2003. – 1950 p.
284. Lubbock P. The Craft of Fiction. Filiquarian Publishing, LLC, 2007. 232 p.
285. Lyons J. Semantics / J. Lyons. – Cambridge: Cambridge University Press, 1977. – Vol.II. – 897 p.
286. Macmillan Dictionary URL: <http://www.macmillandictionary.com/>. (дата звернення 03. 03. 2017)
287. Mason Mary G. The Other Voice: Autobiographies of Women Writers. Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton; New Jersey, 1980. P. 207–235.
288. Matravers D. Fiction and Narrative. OUP Oxford, 2014. 169 p.

289. McIntyre D. Point of View in Plays: A cognitive stylistic approach to viewpoint in drama and other text-types. John Benjamins B.V., 2006. 216 p.
290. Mey Jacob L. Pragmatics: An Introduction. Cambridge: Massachusetts, 1993. 357 p.
291. Meyer M., Tischer S., Vetter E., Wodak R. Methods of Text and Discourse Analysis. SAGE Publications, 2000. 284 p.
292. Miller A. The Pornography of Trauma: Faking Identity in ‘Misery Memoirs’  
URL: <http://www.linqjournal.com/past-issues/volume-39-life-writing-performing-lives/the-pornography-of-trauma-faking-identity-in-misery-memoirs/>.  
(дата звернення: 05.10.2017)
293. Nelles W. Getting Focalization into Focus. Poetics Today, Vol. 11, No. 2, Narratology Revisited I, 1990. PP. 365–382.
294. New Perspectives on Narrative Perspective / Ed. Peer W., Chatman S. – Albany: State University of New York, 2001. – 396 p.
295. Nieragden G. Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements. Poetics Today 23:4. Porter Institute of Poetics and Semiotics, 2002. P. 685–697.
296. Nuyts J. Modality: Overview and linguistic issues /J. Nuyts. In W. Frawley (ed.) // The Expression of modality. – Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2006. – P. 1–26.
297. Olney J. Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction. Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton; New York, 1980. P. 3–28.
298. O’Neill B. Misery lit... read on. URL: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/6563529.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6563529.stm). (дата звернення: 12.09.2017)
299. O’Neill P. Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory. University of Toronto Press, 1996. 188 p.
300. Oxford Learner’s Dictionary. URL: <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>.  
(дата звернення: 16. 05. 2017)

301. Palmer A. Thought and consciousness representation / A. Palmer // RENT. NY.: Routledge Ltd., 2008. – P. 602–606.
302. Palmer F. R. Mood and Modality. Cambridge. 1986. 243 p.
303. Perring C. Childhood Trauma in Memoir and Fiction. URL: <http://www.inter-disciplinary.net/wpcontent/uploads/2012/02/perringpaper.pdf>. (дата звернення: 04. 12. 2017)
304. Phelan J. Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration. Cornell University Press, 2005. 236 p.
305. Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology / ed. By E. John & D. Lopes. – L.: Blackwell, 2004. – P.145.
306. Prince G. A Dictionary of Narratology. U of Nebraska Press, 2003. 126 p.
307. Prince G. Narratology and Narratological Analysis. Journal of Narrative and Life History. 1997. Vol.1, №1–4. P. 39–44.
308. Prince G. Narratology: the Form and Functioning of Narrative. – Berlin & N. Y.: Mouton Publishers, 1982. – 185 p.
309. Rasley A. The Power of Point of View: Make Your Story Come to Life. Writer's Digest Books, 2008. 270 p.
310. Richardson B. I.: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives // Style. – 1994. – Vol.28. – №3. – P. 312–328.
311. Richardson B. Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction. Ohio State University Press, 2006. 166 p.
312. Ricoeur P. Time and Narrative. University of Chicago Press, 2010. 216 p.
313. Riessman C. Narrative Analysis. Qualitative Research Methods Series. 1993. №30. 88 p.
314. Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London; New York: Routledge, 2002. 192 p.
315. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. Routledge, 2010. 752 p.
316. Ryzha U. Point of view as an integral tool of narration at the author's disposal / U. Ryzha // ELT in Ukraine : New Ways to Success : Book of Convention Papers

- / Comp. A. Radu. Eds. A. Radu, L. Kuznetsova. – Lviv: ПП «Марусич», 2018. – С. 131–132.
317. Sanford A. J., Emmott C. *Mind, Brain and Narrative*. Cambridge University Press, 2012. 324 p.
318. Schiffrin D. *Tense Variation in Narrative // Language* 57. – 1981, – P. 45–62.
319. Searle J. R. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: University Press, 1969. 164 p.
320. Short M. *Understanding texts: point of view // Language and understanding*. Research Centre for English and Applied Linguistics University of Cambridge. – Oxford: OUP, 1995. – 208 p.
321. Simpson P. *Language, Ideology and Point of View / P. Simpson*. – London: Routledge, 1993. – 198 p.
322. Simpson P. *Stylistics: a resource book for students*. London: Routledge, 2002. 262 p.
323. Sinclair J. McH. (1986) “Fictional Worlds” in R. M. Coulthard (ed.) *Talking about Text*, Birmingham: ELR Discourse Analysis Monographs 13, pp. 43-60.
324. Sinclair M. *The Strange Art of Misery Lit*. URL: <http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/the-strange-art-of-misery-lit>. (дата звернення: 26.01.2018)
325. Sotirova V. D. H. *Lawrence and Narrative Viewpoint*. Continuum International, 2011. 238 p.
326. Spengemann W.C. *The Formes of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*. New Haven, 1979. 271 p.
327. Stanzel F. *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press, 1984. 328 p.
328. Sternberg M. *Point of view and the indirections of direct speech // Language and Style*. – Volume 17. – №1. – 1984. – P. 67–117.
329. Sunderland J. *Language, Gender and Children’s Fiction*. A & C Black, 2011. 259 p.
330. Sutrop M. *Fiction and Imagination: The Anthropological Function of Literature*. Paderborn: Mentis, 2000. 243 p.



331. The New Encyclopedia Britannica. – London, 1993. – Vol. 23.
332. Thomas B. Fictional Dialogue: Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel. University of Nebraska Press, 2012. 226 p.
333. Thomas B. Narrative: The Basics. Routledge, 2015. 168 p.
334. Time and Uncertainty / ed. by Paul Andre Harris, Michael Crawford. BRILL, 2004. 261 p.
335. Todorov Tz. Introduction to Poetics. University of Minnesota Press, 1981. 83 p.
336. Toolan M. Language in Literature: An Introduction to Stylistics. New York, 2013. 250 p
337. Toolan M. Narrative: a critical linguistic introduction. London: Routledge, 1988. 282 p.
338. Triki M. The representation of self in narrative // Journal of literary Semantics, Vol.20. – No.2. – 1991. – P.78–96.
339. Twentieth-century Fiction: From Text to Context / ed. by P. Verdonk, J. J. Weber. Psychology Press, 1995. 269 p.
340. Uspensky B. A Poetics of Composition. Berkeley: University of California Press, 1973.
341. Walsh R. Who Is the Narrator? Poetics Today. 1997. Vol.18, №4. P. 495–513.
342. Watts R. J. The Pragmatic Analysis of Narrative Texts: Narrative Co-operation in Charles Dickens's "Hard Times". Gunter Narr Verlag, 1981. 239 p.
343. What Is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / ed. by Tom Kindt, Hans-Harald Müller. Walter de Gruyter, 2003. 368 p.
344. Wilson D., Sperber D. Relevance Theory. The Handbook of Pragmatics. Oxford: Blackwell, 2004. P. 607–632.
345. Wolfgang C. The First-Person Point of View. Berlin: de Gruyter, 2014. 196 p .
346. Wood J. How Fiction Works / Random House, 2010. 208 p.

**II. ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

347. Elliott J. *The Little Prisoner*. London: Harper Element, 2005. 320 p.
348. Granger P. *Alone*. London: Corgi Books, 2007. 352p.
349. Howarth S. *I just wanted to be loved*. London: Harper Element, 276 p.
350. Latchem-Smith J. *Daddy's little girl*. London: Headline Review, 2007. 288 p.
351. Manning M. *Nobody will believe you*: Ebury Press, 2015. 324 p.
352. McCann R. *Just a Boy*. London: Ebury Press, 2005. 290 p.
353. McCourt F. *Angel's Ashes. A memoir of a childhood*. London: Flamingo, 1999. 426 p.
354. Pelzer D. *A man named Dave*. London: Orion Books, 2002. 426 p.
355. Pelzer D. *The Lost Boy*. London: Orion Books, 2001. 340 p.
356. Spry Ch. *Child C*. London: Simon & Schuster UK Ltd, 2008. 306 p.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

## Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Рижа У. В. Дослідження поняття “точка зору” та його трактування в лінгвістичному ракурсі. *Наукові записки. Сер.: “Філологічна”*. Острог: Вид-во НУ “Острозька академія”, 2013. Вип. 35. С. 295–297.
2. Рижа У. В. Основні рівні лінгвістичної реалізації точки зору. *Наукові праці: наук.-метод. журн. Філологія. Мовознавство*. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. Вип. 207, т. 219. С. 97–100.
3. Рижа У. В. Точка зору як важливий інструментарій сучасних британських авторів. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики: наук. журн.* / редкол. В. І. Кушнерик та ін. Чернівці: Вид-дім «Родовід», 2014. С. 190–199.
4. Рижа У. В. Реалізація семантичних функцій точок зору за допомогою різних лінгвістичних засобів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. № 24, т. 2. С. 78–81.
5. Рижа У. В. Інтерпретація точки зору у спектрі провідних літературознавчих та мовознавчих досліджень. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер.: “Філологічні науки” (мовознавство): зб. наук. праць*. Дрогобич, 2019. № 11. С. 125–128.
6. Рижа У. В. Можливості трансформації оповідної перспективи в плані фразеології. *Львівський філологічний часопис: наук. журн.* 2019. Вип. 6. С. 173–179.
7. Рижа У. В. Способи експлікації внутрішньої психологічної точки зору в творах британської постмодерністської літератури страждання. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2019. VII (63), iss. 212. P. 61–64.

### Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Рижа У. В. Перспектива оповіді в літературі та ракурс зйомки у кіно: стратегія вибору та впливу. *Актуальні проблеми германо-романської філології та освітній соціокультурний процес: матер. Міжнар. наук.-практ. конф.* Тернопіль: Терноп. нац. педаг. ун-т ім. В. Гнатюка, 2013. С. 181–183.
9. Рижа У. В. Основи порівневої реалізації точки зору. *Концептуальний простір дискурсів: Квантативна когнітологія: матер. II докторантського колоквиуму.* Чернівці: Родовід, 2014. С. 63–66.
10. Рижа У. В. Поняття “оповідної перспективи” та способи її вираження. *Мова та література у полікультурному просторі: матер. Міжнар. наук.-практ. конф.* Львів: ГО “Наукова філологічна організація “ЛОГОС”, 2017. С. 22–24.
11. Ryzha U. Point of view as an integral tool of narration at the author’s disposal. *ELT in Ukraine: New Ways to Success: Book of Convention Papers / comp. A. Radu; eds. A. Radu, L. Kuznetsova.* Lviv: ПП «Марусич», 2018. С. 131–132.

### Відомості про апробацію результатів дисертації

1. VII Міжнародна науково-практична конференція “Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість” (Острог, 18–19 квітня 2013 р., очна форма участі).
2. Міжнародна науково-практична конференція “Актуальні проблеми германо-романської філології та освітній соціокультурний процес” (Тернопіль, 4 – 5 жовтня 2013 р., очна форма участі).
3. Всеукраїнська науково-практична конференція “Тенденції розвитку та функціонування слов’янських та германських мов” (Миколаїв, 17–18 травня 2013 р., заочна форма участі).
4. Всеукраїнська науково-практична конференція “Інноваційні технології у контексті іншомовної підготовки фахівця” (Полтава, 2 квітня 2014 р., заочна форма участі).

5. VIII Міжнародна наукова конференція “Актуальні проблеми германської філології та прикладної лінгвістики” (Чернівці, 24–25 квітня 2015 р., очна форма участі).
6. Міжнародна науково-практична конференція “Мова та література у полікультурному просторі” (Львів, 10–11 лютого 2017 р., заочна форма участі).
7. 2018 TESOL-Ukraine National Convention “ELT in Ukraine: New ways to success” (Lviv, March 9–10 2018, очна форма участі).

## Додаток Б

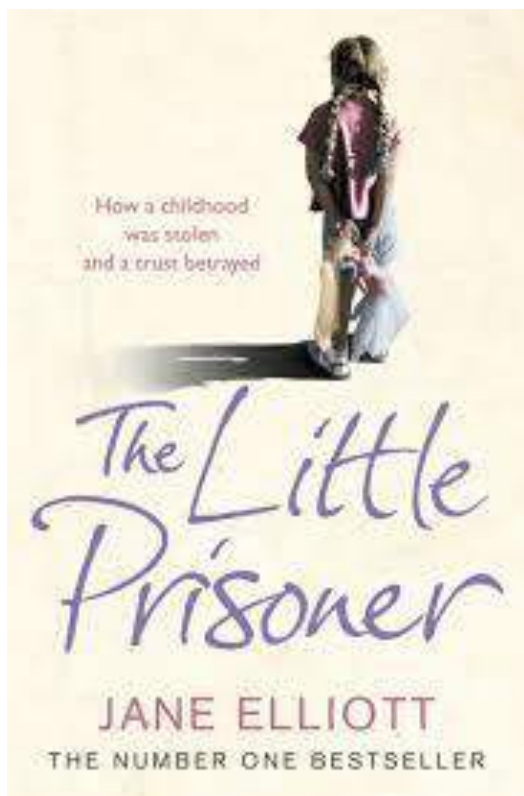


Рис. Б.1. Elliott J.  
**The Little Prisoner** [347].

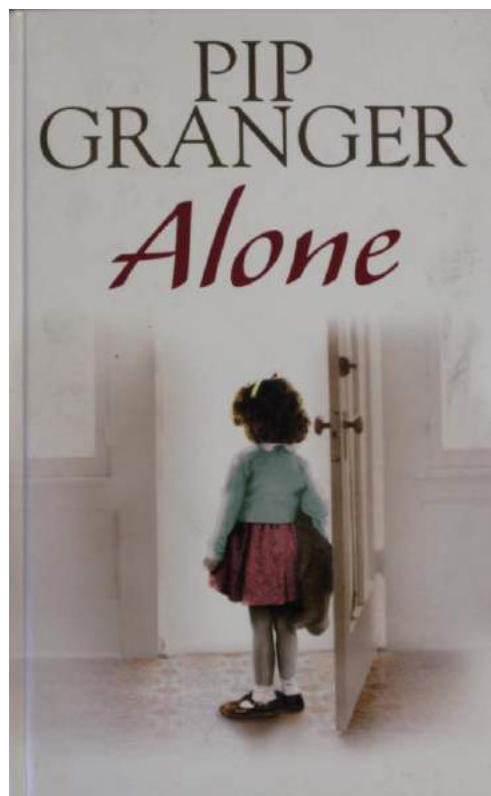


Рис. Б.2. Granger P.  
**Alone** [348].

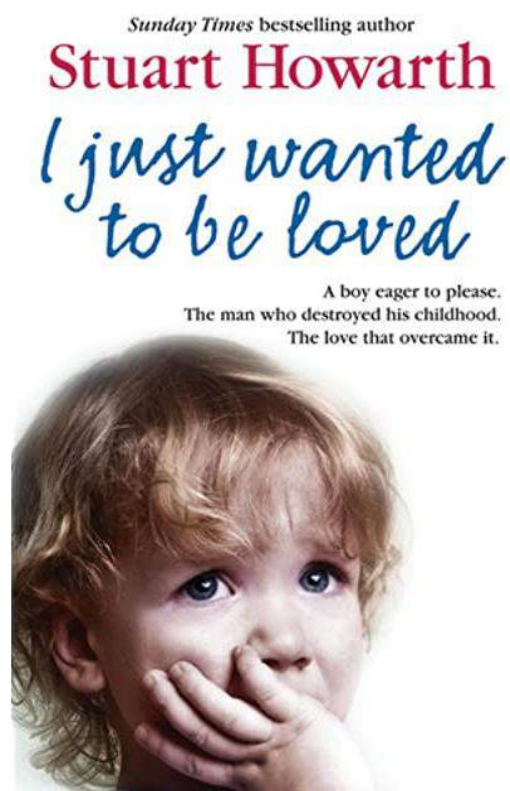


Рис. Б.3. Howarth S.  
**I just wanted to be loved** [349].

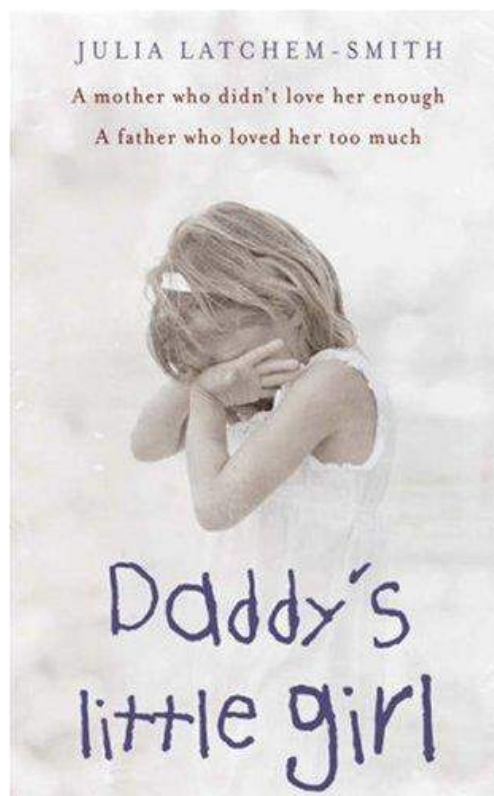


Рис. Б.4. Latchem-Smith J.  
**Daddy's little girl** [350].

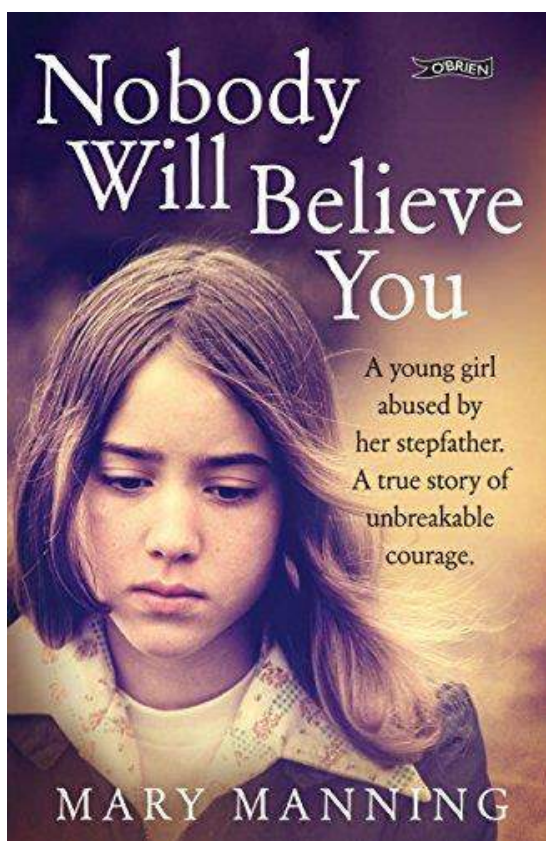


Рис. Б.5. Manning M.  
**Nobody will believe you** [351].

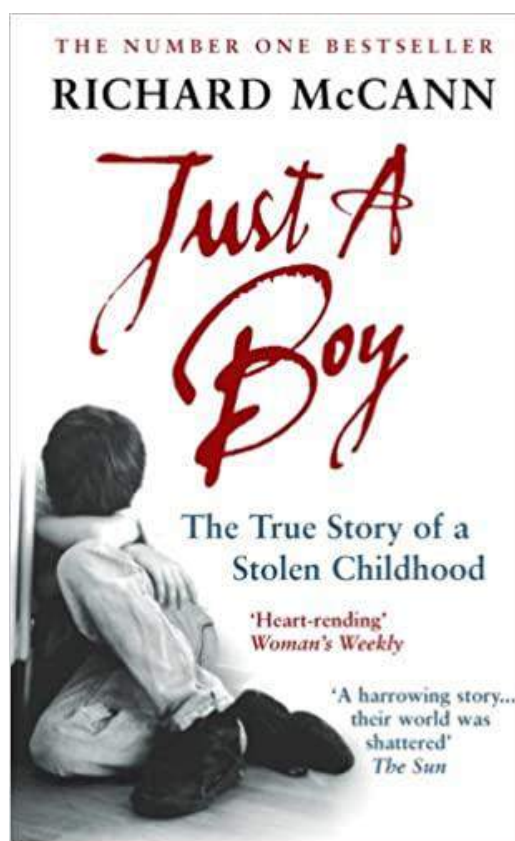


Рис. Б.6. McCann R.  
**Just a Boy** [352].



Рис. Б.7. McCourt F.  
**Angelas's Ashes. A memoir of a childhood** [353].

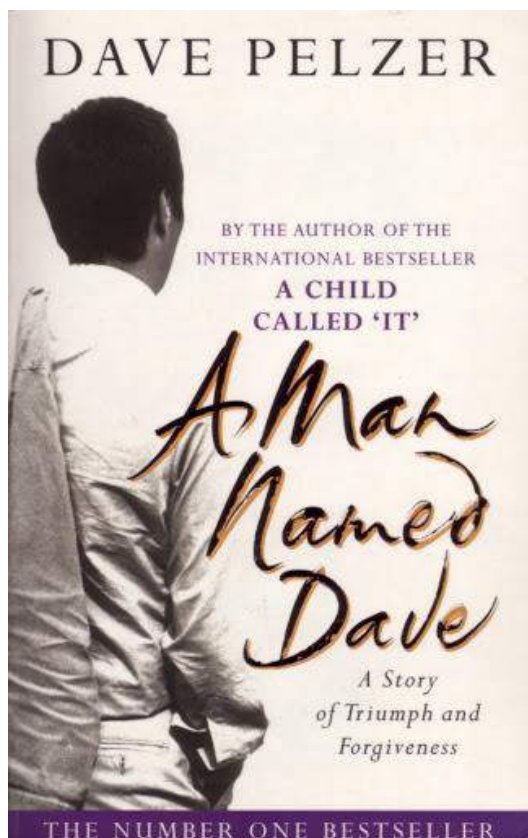


Рис. Б.8. Pelzer D.  
**A man named Dave** [354].

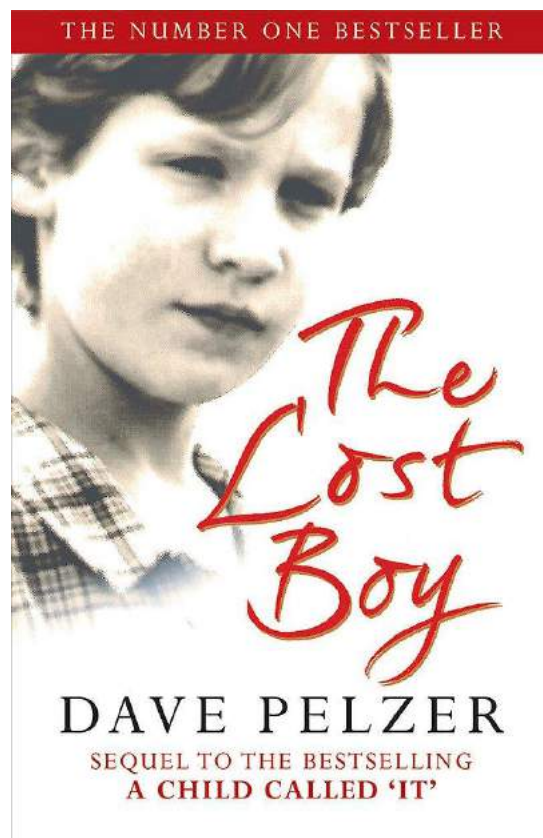


Рис. Б.9. Pelzer D.  
**The Lost Boy** [355].

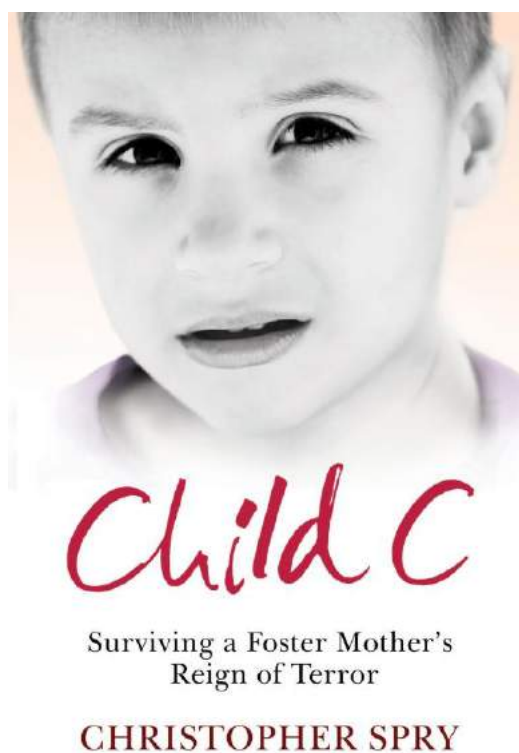


Рис. Б.10. Spry Ch.  
**Child C.** [356].