

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**Ткаченко Іван Анатолійович**

**УДК 811.111'42: 82-311.1**

**ДИСЕРТАЦІЯ  
НАРАТИВНІ МАСКИ В АНГЛОМОВНОМУ  
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ: ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ ТА  
КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТИ**

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

\_\_\_\_\_ І.А. Ткаченко

Науковий керівник –  
доктор філологічних наук, професор  
Белєхова Лариса Іванівна

Херсон- 2018

## АНОТАЦІЯ

**Ткаченко І. А. Наративні маски в англomовному постмодерністському дискурсі: лінгвокогнітивний та комунікативно-прагматичний аспекти.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.02.04 – германські мови. – Херсонський державний університет, Херсон, 2018.

Реферована дисертація присвячена вивченню лінгвостилістичних засобів та наративних стратегій і тактик творення наративних масок (далі – *НМ*) як різновидів оповідної інстанції у постмодерністському дискурсі.

У контексті реферованої дисертації наративна маска розглядається нами як різновид образу наратора, в який перевтілюється наратор чи персонаж постмодерністського дискурсу в ході повісткування, залежно від змісту наративної ситуації. Наративна ситуація – це дискурсний фрагмент, в якому розповідається про якусь подію, історію, з яких складається композиційна-сюжетна структура наративу, що використовується для інтенсифікації та смислової організації мовлення з метою здійснення прагматичного впливу на адресата. Наративна маска залучає читача до роздумів чи переживань, активізуючи його когнітивно-інтерпретативну діяльність, змушуючи робити висновки самостійно. Ім'я маски – це результат лінгво-когнітивної операції узагальнення семантики ключових слів наративної ситуації.

Інтегрований підхід до вивчення *НМ* у постмодерністському творі полягає в поєднанні лінгвокогнітивного та прагматичного аспектів. Гіпотезою нашого дослідження є припущення, що наративна маска як різновид образу наратора – це тривимірний текстовий конструкт, який інкорпорує передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі.

Передконцептуальна іпостась образу включає концептуальні імплікації архетипів, що є підґрунтям класифікації наративних масок. Такі імплікації

розкриваються у ході нашого дослідження в результаті когнітивно-семантичного аналізу ключових слів наративної ситуації.

Концептуальна іпостась образу наратора наочно постає у вигляді фреймів та фрейм-сценаріїв, які реконструюються через семантичний аналіз наративних ситуацій.

Вербальна іпостась репрезентується у словах та словосполученнях первинної і вторинної номінації наративної маски, які використанні при зображенні комунікативних ситуацій наративу.

Методика дослідження наративних масок полягає у систематизації наукових підходів до вивчення наративної маски в мові і мовленні, обґрунтуванню власного інтегрованого підходу, який визначається у контексті дисертації як поєднання прийомів традиційного лінгвостилістичного аналізу, який має на меті виявлення лінгвокогнітивних засобів вираження наративної маски, із комунікативно-прагматичним підходом, націленим на виявлення стратегій і тактик функціонування наративної маски у сучасному англomовному постмодерністському дискурсі, та котрий враховує комунікативно-прагматичну спрямованість наративної маски на передачу певного перлокутивного ефекту.

Комплексна методика аналізу функціонування наративної маски у сучасному англomовному постмодерністському дискурсі включає декілька етапів і методів дослідження.

Перший (інтерпретаційний) етап спрямовано на виявлення наративних ситуацій, в яких головний персонаж постає у ролі наратора, шляхом тематичного аналізу семантики художнього тексту та семантики ключових номінативних одиниць.

Другий етап присвячений виявленню лексико-семантичних засобів реалізації наративної маски.

Третій етап присвячений фреймовому моделюванню наративної ситуації з метою виявлення концептуальних ознак наративної маски.

Четвертий етап спрямований на виявлення іллокутивної сили та перлокутивного ефекту наративної маски, шляхом аналізу мовленнєвих актів, якими виражена вербальна іпостась образу наратора та встановлено стратегії як спосіб творення наративної маски.

У контексті реферованої дисертації наративної маски залежно від певної наративної ситуації у сучасному англomовному дискурсі поділяються нами на наративні маски адвоката, репортера, блазня. Наративні ситуації у постмодерністському творі прогнозують функціонування певної наративної маски з характерним для неї набором лінгвістичних та стилістичних засобів її вираження.

У дисертаційній роботі встановлено стратегії і тактики, які сприяють виявленню особливостей функціонування наративної маски у сучасному англomовному постмодерністському дискурсі та визначенню ролі наративної маски.

Класифікація наративних масок адвоката, репортера та блазня здійснюється через вилучення змісту і значення номінативних одиниць первинної та вторинної номінації назв наративних масок, які корелюють з семантикою лексем «адвокат», «репортер», «блазень».

Залежно від наративної ситуації та жанрової специфіки постмодерністського англomовного дискурсу нами було виокремлені наступні три домінантні види наративних масок: у жіночому історичному постмодерністському творі М. Етвуд «Пенелопіада» (маски репортера, адвоката), в історичному постмодерністському романі Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» (маска репортера, маска блазня), у психонаративі Ч. Паланіка «Бійцівський клуб» (маска репортера, маска блазня).

Місце наративної маски у постмодерністському дискурсі впливає на формування її композиційно-сислової структури й ступінь її інтегрованості у семантику художнього тексту. Наративні маски започатковують розвиток сюжету, полегшують початок художнього діалогу з читачем, інтригують адресата художнього тексту.

Виявлення прагматичних властивостей наративної маски передбачає визначення їхньої іллокутивної сили і перлокутивного ефекту, який вони здійснюють на читача при інтерпретації змісту художнього тексту. У дослідженні нами виявлені дві глобальні стратегії наратора – зближення з читачем та дистанціювання, комунікативно-прагматичними тактиками реалізації яких є тактика щирості, поради, аргументації, незгоди та заплутування.

Перспективу подальших досліджень НМ у мовленні постмодерністського дискурсі вбачаємо в порівняльному аналізі функціонування НМ в британських, канадських і австралійських художніх текстах. Перспективним є також виявлення комунікативно-прагматичної ролі наративних масок на матеріалі творів різних лінгвокультур.

**Ключові слова:** наративна маска, наративна ситуація, наративні стратегії і тактики, образ наратора, постмодерністський дискурс.

## ABSTRACT

**Tkachenko I. A. Narrative Masks in the English Postmodern Discourse: Linguocognitive and Communicative-pragmatic aspects. - Manuscript.**

Thesis for a Candidate degree in philology (PhD). Specialty 10.02.04 - Germanic languages. - Kherson State University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kherson, 2018.

This research focuses on revealing linguostylistic means, narrative strategies and tactics of narrative masks' functioning in postmodern discourse.

The narrative mask is viewed as a kind of narrator's image, that narrator or character of postmodern discourse is personated during the narrative, depending on the content of the narrative situation. The narrative situation is a discourse fragment, which describes a certain event or a story from what the compositional structure of the narrative consists of, which is used for the intensification and semantic organization of the process of speaking in order to realize a pragmatic influence on the addressee. The narrative mask engages reader to think and

experience, activating his cognitive-interpretive activity, forcing himself to draw conclusions. The name of the mask is the result of a lingo-cognitive operation of generalization of key words' semantics of the narrative situation.

An integrated approach to the study of narrative masks in a postmodern discourse is aimed to combine linguocognitive and pragmatic aspects. The hypothesis of our study is the assumption that the narrative mask as a kind of narrator's image is a three-dimensional text construct that incorporates preconceptual, conceptual and verbal hypostasis.

The preconceptual hypostasis of the image includes conceptual implications of archetypes, which are the basis for the narrative maskse classification. Such implications are revealed as a result of cognitive-semantic analysis of key words of the narrative situation.

Conceptual hypostasis of the narrator's image is represented in the form of frames and frame scripts, which are reconstructed via semantic analysis of narrative situations.

Verbal hypostasis is represented in the words and phrases of the primary and secondary nominations of the narrative mask, which are used in communicative situations of the narrative.

The method of narrative masks analysis lies in systematization of scientific approaches of the narrative mask's study in speech to substantiate its own integrated approach, which is defined in the context of the dissertation as a combination of techniques of traditional linguisticistic analysis, which aims to identify lingual and cognitive means of expressing a narrative mask, with a communicative-pragmatic approach that is aimed at identifying strategies and tactics for the functioning of the narrative mask in English postmodern discourse, and which takes into account the communicative-pragmatic orientation of the narrative mask on showing a certain perlocutive effect.

Integrated methodology of narrative mask's analysis in postmodern discourse includes several stages and methods of research.

The first (interpretive) stage is aimed at detecting narrative situations, in which the main character appears as a narrator via thematic analysis of the semantics of text and the semantics of key units of its nomination.

The second stage is focused on the discovery of lexical-semantic means of narrative mask actualization.

The third stage considers frame modeling of the narrative situation in order to identify the conceptual features of the narrative mask.

The fourth stage is aimed at revealing the illocutive force and the perlocative effect of the narrative mask, by analyzing speech acts, which a verbal hypostasis of narrator's image is expressed by, and defining strategies as a way of creating a narrative mask.

Due to the peculiarities of a certain narrative situation in postmodern discourse we divide narrative masks into masks of a lawyer, reporter, and trickster. The narrative situations in the postmodernist work predict the functioning of a certain narrative mask with a set of linguistic and stylistic means for its expression.

The thesis contains strategies and tactics that help to identify the peculiarities of the narrative mask's functioning in postmodern discourse and to determine the role of the narrative mask.

Classification of narrative masks of lawyer, reporter and trickster is carried out via defining content and meaning of primary and secondary nominative units of narrative masks' names, which correlate with the semantics of concepts «attorney», «reporter» and «trickster».

According to narrative situation and the genre specificity of postmodern discourse we identified types of narrative masks: in the women's historical postmodernist work "Penelopiad" by M. Ettwood (mask of the reporter, attorney), in the historic post-modern novel "History of the World in 10 ½ Chapters "by J. Barnes (mask of the reporter, mask of the trickster), in the psychonarrative of Ch. Palahniuk's "Fight Club"(mask of the reporter, mask of the trickster).

The place of the narrative mask in the postmodern discourse affects the formation of its compositional-semantic structure and the degree of its integration

into the semantics of artistic text. Narrative masks initiate the development of the plot, facilitate the beginning of artistic dialogue with the reader, and intrigue the reader within postmodern discourse.

Classification of narrative masks of lawyer, reporter and trickster is carried out via defining content and meaning of primary and secondary nominative units of narrative masks' names, which correlate with the semantics of concepts «attorney», «reporter» and «trickster».

According to narrative situation and the genre specificity of postmodern discourse we identified types of narrative masks: in the women's historical postmodernist work "Penelopiad" by M. Ettwood (mask of the reporter, attorney), in the historic post-modern novel "History of the World in 10 ½ Chapters "by J. Barnes (mask of the reporter, mask of the trickster), in the psychonarrative of Ch. Palahniuk's "Fight Club"(mask of the reporter, mask of the trickster).

The place of the narrative mask in the postmodern discourse affects the formation of its compositional-semantic structure and the degree of its integration into the semantics of artistic text. Narrative masks initiate the development of the plot, facilitate the beginning of artistic dialogue with the reader, and intrigue the reader within postmodern discourse.

The communicative-pragmatic approach to the study of narrative masks in the postmodern discourse made it possible to distinguish two main strategies – intimization with the reader and distancing, the communicative and pragmatic tactics of which are the tactics of sincerity, advice, argumentation, disagreement and confusion.

The perspective of further research of narrative masks in the postmodern discourse is seen in the comparative analysis of the narrative masks' functioning in British, Canadian and Australian texts. Perspective remains relevant to discover communicative and pragmatic role of narrative masks in different texts of various linguistic cultures.

**Key words:** image of the narrator, narrative mask, narrative situation, narrative strategies and tactics, postmodern discourse.



## Список публікацій здобувача

### *Статті у наукових виданнях України:*

1. Ткаченко І.А. Лінгвостилістичні засоби вираження наративної маски у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» // Збірник наукових праць київського університету імені Бориса Грінченка. Серія «Філологічні студії»: Вип. 3. 2014. С. 286–291.
2. Ткаченко І.А. Narrative mask as a postmodern device of text composition // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». 2015. Вип. 24. С. 135–138.
3. Ткаченко І.А. Стратегії і тактики інтимізації в англomовному художньому дискурсі // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». 2016. Вип. 25. С. 144–148.
4. Ткаченко І.А. Засоби вираження образу наратора в художньому тексті // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». 2017. Вип. 27. С. 169–174.
5. Ткаченко І.А. Наративна маска як прийом постмодерністського текстотворення // Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (мовознавство). 2015. Вип. 138. С. 457–461.
6. Ткаченко І.А. Символіка постмодерністського наративу // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». 2017. Вип. 28. С. 76–82.
7. Ткаченко І.А. Наративний код як засіб інтимізації образу автора // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». 2017. Вип. 29. С. 151–157.
8. Ткаченко І.А. Види наративних масок психонаративу (на матеріалі англійської мови) // Одеський лінгвістичний вісник. 2017. Вип. 10, том 1. С. 108–112.

***Статті у зарубіжних фахових виданнях:***

9. Ткаченко І. А. Narrative Mask Functioning in «The Minds of Billy Milligan» by D. Keyes // Матеріали міжнародної конференції «Urgent problems of philology and linguistics» / Science and Education a New Dimension. Philology. IV (27). Issue: 107. 2016. С. 57–60.

***Матеріали і тези конференцій:***

10. Ткаченко І.А. Лінгвостилістичні засоби вираження наративної маски у романі М. Етвуд «Пенелопіада» // Науковий вісник дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологічні науки. Мовознавство». 2015. Вип.3. С. 128–133.

11. Ткаченко І.А. Lexical and semantic peculiarities of narrative masks in «The Minds of Billy Milligan» by D. Keyes // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії». 2016. С. 138– 141.

12. Ткаченко І.А. Дискурсна зона наративної маски блязня у романі «Бійцівський клуб» Ч. Поланіка // Матеріали I Всеукраїнської наукової інтернет конференції «Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі». 2017. С. 301–304.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНОЇ МАСКИ ЯК ОБРАЗУ НАРАТОРА У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ .....	19
1.1. Специфіка постмодерністського текстотворення.....	19
1.2. Термінологічний апарат дослідження наративної організації постмодерністського дискурсу.....	28
1.3. Кореляція понять «автор», «натор», «оповідач», «образ натор», «образ автора»... ..	33
1.4. Витоки поняття "наторивна маска" .....	46
Висновки до першого розділу.....	63
Список використаних джерел у першому розділі.....	64
РОЗДІЛ 2	
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНОЇ МАСКИ В АНГЛОМОВНОМУ ПОСМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ.....	74
2.1. Інтегрований підхід до вивчення наративних масок.....	74
2.2. Етапи аналізу наративних масок у постмодерністському дискурсі.....	80
Висновки до другого розділу.....	94
Список використаних джерел у другому розділі.....	95
РОЗДІЛ 3	
ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ НАРАТИВНОЇ МАСКИ ЯК ОБРАЗУ НАРАТОРА.....	103
3.1. Наративна організація постмодерністських романів.....	103
3.1.1. Специфіка архітектоніки роману «Пенелопіада» М. Етвуд.....	103
3.1.2. Класифікація наративних масок у романі М. Етвуд "Пенелопіада" .....	110

3.2.1. Роман Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» у контексті постмодерністського текстотворення.....	127
3.2.2. Наративні маски репортера і блазня у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах».....	132
3.3.1. Наративна специфіка роману Ч. Паланіка «Бійцівський клуб».....	152
3.3.2. Лінгвокогнітивні засоби створення наративних масок у романі Ч. Паланіка "Бійцівський клуб".....	154
Висновки до третього розділу.....	162
Список використаних джерел у третьому розділі.....	163
РОЗДІЛ 4	
КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ НАРАТИВНИХ МАСОК У СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ.....	171
4.1. Тактики та прийоми формування наративної маски репортера...171	
4.2. Засоби створення наративної маски блазня.....	189
4.3. Прагматична специфіка функціонування наративної маски адвоката.....	201
Висновки до четвертого розділу.....	209
Список використаних джерел у четвертому розділі.....	211
ВИСНОВКИ.....	215

## ВСТУП

Реферована дисертація присвячена вивченню лінгвостилістичних засобів та наративних стратегій і тактик творення наративних масок (далі – *НМ*) як різновидів оповідної інстанції у постмодерністському дискурсі.

Поняття наратор як одне з ключових в наратології завжди знаходилося у центрі уваги досліджень різних наукових шкіл: російського формалізму (Б. М. Ейхенбаум, В. Я. Пропп, Ю. М. Тинянов, Б. В. Томашевський, В. Б. Шкловський), у річищі французького структуралізму і постструктуралізму (Р. Барт, К. Бремон, А.-Ж. Греймас, Ж. Женетт, Ж. Курте), чеського структуралізму (Л. Долежел, Р. Й. Якобсон), семіотичної школи (В. В. Іванов, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенський), діалогічної теорії наративу (М. М. Бахтін, В. М. Волошинов), англо-американської типології техніки розповіді (П. Лабок, С. Четмен), класичної наратології (В. Фюгер, В. Шмід, Ф. К. Штанцель), деконструктивістської теорії (Ж. Дерріда), когнітивної наратології (І. А. Бехта, Г. В. Лещенко, Л. В. Мацевко-Бекерська, І. В. Папуша). Усі теорії наративу об'єднує прагнення визначити фундаментальні змісто- й формотворчі принципи побудови оповіді, де центральним компонентом і є наратор.

Основним поняттям наратології є «нратив» (розповідь, оповідь), що можна трактувати як: а) результат оповіді (оповідання), певну вербальну (словесну) структуру; б) процес оповіді – словесний виклад, структурування оповіді (наприклад, творення сюжету). Наратологія досліджує проблеми форми, типу і функціонування створеного тексту, спільні та відмінні ознаки оповідей, моделювання фабул і сюжетів, значення і роль текстотвірних елементів, позиціонування авторського Я, себто наратора. Наратор (англ. *narrator* – оповідач) – оповідач, мовець-автор, який створює текст із відповідною структурою, виражаючи здійснення оповіді і ставлення до неї.

У контексті нашого дослідження фокус уваги зосереджується на описі та класифікації наративних масок, які використовують персонажі твору

постмодерністського дискурсу. Наративна маска – це різновид образу наратора, в якій перевтілюється наратор чи персонаж постмодерністського дискурсу в ході повістування, залежно від певної комунікативної ситуації.

**Актуальність** реферованої роботи визначається її відповідністю пріоритетним антропоцентричним тенденціям сучасного мовознавства, зорієнтованих на виявлення взаємодії мови і мислення, загальному спрямуванню сучасної наратології на дослідження наративної організації художнього тексту в лінгвокогнітивному та комунікативно-прагматичному аспектах. Виявлення лінгвокогнітивних механізмів формування наративної маски як образу наратора, комунікативно-прагматичних тактик і стратегій впливу наративної маски на читача забезпечує виявлення особливостей оповідних інстанцій в постмодерністському дискурсі.

**Мета дослідження** полягає у виявленні лінгвокогнітивних засобів та комунікативно-прагматичних властивостей наративної маски як образу наратора в англomовному постмодерністському дискурсі. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- систематизувати наукові підходи до вивчення наративної маски як образу наратора у художньому творі;
- обґрунтувати власний інтегрований підхід;
- розробити комплексну методикку поетапного аналізу особливостей функціонування НМ в англomовному постмодерністському дискурсі;
- здійснити класифікацію НМ;
- визначити лінгвокогнітивні механізми створення НМ як образу наратора;
- виявити комунікативно-прагматичні стратегії і тактики впливу НМ на читача.

**Об'єктом** дослідження є наративна маска як образ наратора в англomовному постмодерністському дискурсі.

**Предметом** вивчення постають лінгвокогнітивні та комунікативно-прагматичні особливості формування та функціонування наративної маски в англomовному постмодерністському дискурсі.

**Теоретико-методологічним підґрунтям** дослідження слугували базові положення лінгвокогнітивного та лінгвопрагматичного підходів до способів вираження наратора і закономірностей його функціонування у постмодерністському романі: а) розуміння функції наратора як посередника в тексті, а наративної ситуації як «центру орієнтації читача» (Ф. Штанцель); б) наративні типології і класифікації Ж. Женетта, В. Шміда, Ф. Штанцеля, Л. В. Мацевко-Бекерської, М. П. Ткачука; в) теорія оповідних інстанцій (Л. В. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. П. Ткачук, О. М. Ткачук); г) теорія діалогізму (М. М. Бахтін), ґ) теорія наративних стратегій і тактик художнього тексту (О. С. Іссерс.); д) теорія мовленнєвих актів (Дж. Остін, Дж. Серль, Л. Р. Безугла, І. П. Сусов, І. С. Шевченко); е) теорія постмодерністського текстотворення (О. А. Бабелюк, І. А. Бехта); є) когнітивна теорія образу (Л. І. Белєхова, Н. В. Воробей, Л. В. Димитренко, О. С. Маріна, І. А. Редька, О. Й. Філіпчик, А. О. Цапів).

**Вибір методів дослідження** зумовлений метою й завданнями роботи. Серед них використовуємо *інтерпретаційно-текстовий аналіз* (для виокремлення наративних ситуацій у постмодерністському дискурсі), *концептуальний аналіз* (реконструкція метафоричних та метонімічних концептуальних схем, що виступають когнітивним підґрунтям словесних образів, якими виражена наративна маска), *метод фреймового моделювання* (побудова фреймів та фрейм-сценарієв, які лежать в основі наративних ситуацій, що прогнозують використання певної наративної маски наратором), *метод когнітивно-семантичного аналізу* (виявлення структур знань, які опредметнені в семантиці НМ як образу наратора), *дискурс-аналіз* (для установлення стратегій і тактик взаємодії наратора із читачем із зазначенням очікуваного перлокутивного ефекту).

**Матеріалом дослідження** є англомовні художні тексти доби постмодернізму. Зближує ці різні джерела та обставина, що вони є класичними прикладами творів постмодернізму із властивою їм жанровою своєрідністю: Дж. Барнс «Історія світу у 10 ½ розділах» (постмодерністський історичний роман за визначенням Д. В. Затонського), М. Етвуд «Пенелопіада» (постмодерністський жіночий історико-автобіографічний роман за визначенням Ю. А. Жаданова), Ч. Поланік «Бійцівський клуб» (психонаративний роман за визначенням Н. П. Ізотової). Добір текстів зумовлений складністю та дискусійністю проблематики щодо вивчення оповідних інстанцій постмодерністського дискурсу.

**Наукова новизна** одержаних результатів та висновків полягає в тому, що в роботі *вперше* введено у науковий обіг поняття «нарративна маска»; виявлено лінгвокогнітивні засоби її формування та нарративні стратегії і тактики, що забезпечують функціонування нарративних масок в постмодерністському англомовному дискурсі, розкрито комунікативно-прагматичну специфіку художньої комунікації із читачем через встановлення іллокутивної сили нарративної маски та перлокутивного ефекту, який вона здійснює на читача.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Проблематика дисертації відповідає профілю досліджень, що проводяться на кафедрі англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету в межах наукової теми «Лінгвокогнітивні і комунікативно-прагматичні аспекти дослідження тексту» (номер держреєстрації 0117U006792). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ХДУ (протокол №7 від 23 лютого 2015 року).

**Теоретичне значення** роботи визначається тим, що виявлення лінгвокогнітивних та комунікативно-прагматичних аспектів формування та функціонування НМ як образу наратора у постмодерністському дискурсі сприяє подальшій розбудові теорії оповідних інстанцій. Отриманні результати є внеском у теорію образу, де нарративна маска як образ наратора



досліджується вперше, теорію фреймового моделювання (розробка фреймів та фреймових сценаріїв нарративних ситуацій, які виступають номінативним полем функціонування нарративних масок), когнітивну теорію образності (виявлення архетипів та реконструкції концептуальних метафор, які є когнітивною основою образу нарративної маски у постмодерністському дискурсі).

**Практичне значення** отриманих результатів дослідження зумовлюється можливістю їх використання в таких теоретичних курсах, як: стилістика англійської мови (розділ «Стилiстика художнього тексту»), лексикологія англійської мови (розділ «Лексична семантика»), спецкурси із дискурсології, наратології та когнітивної лінгвістики, у написанні курсових, дипломних і магістерських робіт з інтерпретації постмодерністського дискурсу.

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення роботи висвітлено в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: «Лінгвостилістичні засоби вираження нарративної маски у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» (Київ, 2015), «Лінгвостилістичні засоби вираження нарративної маски у романі М. Етвуд «Пенелопіада» (Дрогобич, 2015), «Narrative mask as a postmodern device of text composition» (Херсон, 2015), «Стратегії і тактики інтимізації в англomовному художньому дискурсі» (Херсон, 2016), «Засоби вираження образу наратора в художньому тексті» (Херсон, 2017), «Наративна маска як прийом постмодерністського текстотворення» (Кіровоград, 2015), «Lexical and semantic peculiarities of narrative masks in “The Minds of Billy Milligan” by D. Keyes» (Львів, 2016), «Narrative Mask Functioning in “The Minds of Billy Milligan” by D. Keyes» (Будапешт, 2016).

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, визначено об'єкт, предмет, мету, завдання і методи дослідження, окреслено теоретичне й практичне

значення роботи, розкрито наукову новизну, подано відомості про апробацію отриманих результатів.

У першому розділі **«Теоретичні засади дослідження наративної маски як образу наратора у постмодерністському дискурсі»** систематизовано наукові підходи до вивчення оповідних інстанцій, проаналізовано класифікації типів наратора у постмодерністському творі, сформульовано власну концепцію дослідження НМ у постмодерністському англomовному просторі, запропоновано власне визначення наративної маски як одного з різновидів образу наратора, здійснено кореляцію понять «автор», «наратор», «оповідач», «образ наратора», «образ автора».

У другому розділі **«Методологічні засади дослідження наративної маски як образу наратора в англomовному постмодерністському дискурсі»** розроблено поетапний алгоритм аналізу НМ, який інкорпорує сукупність різних методів та підходів до вивчення вербального вираження образу наратора.

У третьому розділі **«Лінгвокогнітивні засоби творення наративної маски як образу наратора»** визначено структурно-семантичні, лінгвостилістичні й комунікативно-функціональні особливості НМ в англomовному постмодерністському дискурсі.

У четвертому розділі **«Комунікативно-прагматичні властивості наративних масок у сучасному англomовному постмодерністському дискурсі»** встановлено комунікативно-прагматичні стратегії і тактики функціонування НМ, що уможливають з'ясування перлокутивного ефекту на читача.

У **Висновках** сформульовано теоретичні та практичні результати здійсненого дослідження, окреслено перспективи подальших наукових пошуків у галузі когнітивних і прагматичних досліджень.

## РОЗДІЛ 1

# ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНОЇ МАСКИ ЯК ОБРАЗУ НАРАТОРА У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ

### 1.1. Специфіка постмодерністського текстотворення

Сучасний стан лінгвістичних досліджень визначається інтересом до вивчення природи дискурсу, його структури, типології та зв'язку з національно культурною традицією. Як зазначає І.А. Бехта, "домінантною тенденцією аналізу дискурсу у другій половині ХХ ст. стає тенденція інтеграції різних аспектів його розгляду поза дисциплінарними бар'єрами" [18, с. 94]. Одним із найважливіших напрямів постмодернізму є теорія дискурсу, де, на думку Дж. Майстера, постмодерністська теорія семантично зближується з текстолінгвістикою і наратологією, і де дискурс осмислюється «як загальна категорія лінгвістичного виробництва», а наратив – як «підвид дискурсу» [109, с. 29-42].

Постмодернізм – це філософія культурної свідомості сучасності, побудована на концепціях постструктуралізму, викладених в роботах Р. Барта, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Ю. Кристевой, М. Фуко та ін.

Інтерактивний код постмодерністського дискурсу базується на поняттях діалогу і діалогізації за М.М. Бахтіним [15, с. 165]. У нашому розумінні, концепція діалогізації – це участь читача в ситуації спілкування, де наратор пропонує власну історію. Суть діалогу полягає в тому, що в мові суб'єкт може стати об'єктом говоріння і навпаки. Зміст завжди конституюється в актах читання або інтерпретації тексту. У контексті нашого дослідження явище діалогізації трансформується є постмодерністський прийом мовної гри наратора із читачем, де через використання певних мовленнєвих актів, наративних стратегій і тактик реалізується перлокутивний вплив на читача.

Структура і зміст тексту залежить від особистості, що створює текст і сприймає його. Відповідно до теорії Ж. Дерріди, самосвідомість особистості також представляє суму текстів, оскільки вона знаходиться «всередині тексту», тобто в рамках певної історичної свідомості, або культури [43, с. 154]. Будь-який зміст, який нам здається природним і зрозумілим, вже закладено в нашій свідомості, і нам не потрібні коди для його розшифровки. Таким чином, розуміння обумовлено процесами кодування, які: а) коріняться в механізмі сприйняття (власного розуміння), б) детерміновані культурою і традицією (є стереотипними). У нашій дисертаційній роботі постмодерністський дискурс виступає полем, яке поєднує у собі уявлення про усталені події (архаїчні, стереотипні) та події сучасності (динамічні, непостійні). У такий спосіб, переосмислення та реінтерпретація стереотипного сюжету отримує новий ракурс зображуваних подій: зсув акценту повісткування, використання прийому інтертекстуальності [61, с. 211].

Одним з базових ознак і ключових понять постмодерністського дискурсу вважається інтертекстуальність. Інтертекстуальність сприймається часто як варіант діалогізму М.М. Бахтіна і є суттю концепції, в якій слово розглядається не як якась точка (стійкий сенс), а як «місце перетину текстових площин, як діалог різних видів письма – самого письменника, реципієнта (або персонажа) і, нарешті, письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним контекстом» [13, с. 228]. За Ю. Крістевою, будь-який текст – це мозаїка цитат, продукт накопичення і трансформації інших текстів [61, с. 269]. Наслідуючи здобутки М.М.Бахтіна, Ю.Крістева стверджує, що, окрім даної задумом митцю текстової дійсності, він має справу ще й з попередніми і сучасними надбаннями літератури, з якими він перебуває у стані діалогу. У даній концепції автор виокремлює три виміри тексту: суб'єкта письма, адресанта та інші тексти [61, с. 308]. Означені три інстанції перебувають у стані діалогу.

Діалогізм постмодерністського дискурсу проявляється в «поліфонічності голосів суб'єктів, амбівалентності, поліфонізм міфів» [111, с. 49]. Особливо відзначимо, що діалогізація постмодерністського дискурсу – це спроба реалізації відкритого твору, в якій інтерпретація стає можлива на будь-якому рівні оповіді. Постмодерністський дискурс, на нашу думку, характеризується наявністю не тільки оповідної інстанції, тобто наратора, але й голосів персонажів, які можуть переривати або втручатись в повісткування. Читач як компонент діалогічної структури постмодерністського дискурсу стає співучасником створення тексту, у такий спосіб реалізується прийом постмодерністської гри. Нерідко у постмодерністському дискурсі наратор пропонує читачеві обрати ракурс повісткування, самому виокремити пріоритетні теми, визначити важливість подій або і зовсім пропустити деякі елементи твору, як от опис пейзажу чи деталі портретної характеристики.

Текст, а можливо, і сам автор, який також є текстом, вступає в діалог з читачем. Відзначимо, що в постмодерністському дискурсі спостерігається специфічне використання різних прийомів для заплутування співвідношення між різними оповідними інстанціями, між різними вхідними в структуру твору «текстами в тексті» для створення можливості різних інтерпретацій. Основним таким прийомом ми вважаємо прийом дискурсивної інтерференції, в процесі якого і відбувається змішання, перетин дискурсів різних оповідних інстанцій – дискурс автора + дискурс персонажа + дискурс читача [14, с. 95].

У художньому дискурсивна інтерференція реалізується за допомогою складного синтаксису подібних текстів, що включає найрізноманітніші прийоми, конструкції. Аналіз сучасних постмодерних текстів С. Беккета, Д. Бартельмі, М.Павича, Дж. Фаулза, Дж. Барнса, М. Етвуд, Ч. Поланіка та ін. показує, що дискурсивна інтерференція маркується в тексті використанням деяких прийомів: 1) контамінацію форм чужої мови або мови імпліцитного автора як імплікацію різних суб'єктних сфер; 2) потік свідомості; 3) використання вставних конструкцій.

Як можна помітити, постмодернізм поєднує історичну спадщину і новаторство, тотожність і відмінність, інновацію і зміну. Необхідно додати, що в художньому творі постмодернізму, головним принципом якого є діалогізація, часто виникають ситуації перетину і взаємозаміни ролі повідних інстанцій: так, автор стає читачем, і навпаки (до прикладу, «Декамерон» Дж. Бокаччо). Таким чином, можна стверджувати, що дані інстанції оповідання не можуть бути постійними і представляють собою якийсь абстрактний конструкт. Ця особливість є причиною різних інтерпретацій художнього твору. Через прийом заплутування читачеві буває важко зрозуміти, де закінчується повісткування наратора, і де він вже діє як дійова особа художнього твору.

Необхідно також відзначити, що як і загальне число оповідних рівнів, так і загальна кількість дискурсів оповідних інстанцій може варіюватися. До прикладу І. П. Ільїн наводить прийом вставного оповідання («розповідь у розповіді») в структурі «Тисячі і однієї ночі», де «головний оповідач Шехерезада, виступає у функції явного автора, часто поступається місцем оповідача персонажам своїх історій, в свою чергу нерідко передоручає цю роль героям оповідань» [53, с. 199]. При цьому варто пам'ятати, що головне завдання постмодерністського дискурсу – забезпечення комунікації автора і читача у творі.

Постмодерністський текст тим і відрізняється від звичайного художнього тексту, що в діалог вступають не тільки відомі учасники дискурсу – автор-текст-читач, але також персонажі та інші оповідні інстанції. У цьому складному багатовимірному просторі постмодерністського дискурсу відбувається дискурсивна інтерференція.

Твір належить автору, а текст має, в крайньому випадку, лише «привид автора» у вигляді голосу одного з персонажів. Цю ідею Р. Барт розвинув в статті «Смерть автора» [12, с. 199]. Р. Барт ставить собі запитання, хто говорить у тексті ті чи інші судження, думки, і приходить до висновку, що на письмі будь-яке поняття про особистість автора, про голос, знищується, на

письмі «губляться сліди нашої суб'єктивності, зникає ... тілесна тотожність того, хто пише». На думку Р. Барта, фігура автора – риса Нового часу, з її пафосом, апеляцією до людської особистості. Оскільки принцип лінійності постструктуралісти відкидають, автор у постмодерністському дискурсі не передує тексту, а народжується одночасно з ним. Крім того, як і текст складений з цитат, голос автора розчиняється у використаних дискурсах, і жоден з них не є його породженням. Однак без образу автора твір не може обійтися, воно приречене на комунікативний провал, і від цього його рятує «маска автора». Таким чином, акцент зміщується на читача, він стає більш значимою фігурою, в ньому сходяться всі численні дискурси. У той же час Р. Барт послідовно позбавляє і читача особистісних характеристик: «читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він всього лише хтось, хто з'єднує всі ті штрихи, що утворюють письмовий текст». Твір – об'єкт споживання, постмодерністський текст – об'єкт задоволення, гри. Р. Барт приходить до висновку, що принцип тексту найбільш перспективний для розвитку сучасної літератури, якщо вона не хоче стати жертвою стереотипів і догматизму [10, с. 199].

М. Фуко в своїй роботі «Що таке автор?» (1968) також переглядав концепцію авторства. На його думку, авторство – продукт не Нового часу [87, с. 63], воно зародилося ще в епічних поемах Стародавньої Греції і арабських казках (як приклад наводять Шехерезада). Втім, М. Фуко не так радикально змінює поняття авторства: у нього автор перестає бути творцем, але присутній в ролі якоїсь нефіксованої функції, яка необхідна дискурсу.

Головна ознака постмодерністського дискурсу, за Ж. Ф. Ліотаром, це розчарування в метанаративах, усвідомлення неможливості універсальної мови, за допомогою якого може бути описаний світ [64, с. 49]. Внаслідок цього великі оповідання розпадаються на малі, які знаходяться в стані «мовних ігор»; визнається множинність мов, локальних дискурсів. В цьому ми знову бачимо прагнення до плюралізму, поліфонії, множинності, гетерогенності – основний сенс постмодернізму.

На підставі концепцій та ідей дослідників постмодернізму, а також його взаємин з модернізмом можна вибудувати таку нормативну модель постмодерністського дискурсу, для якого будуть характерні певні явища. У контексті нашого дослідження ми пропонуємо таку класифікацію:

– **Гра.** Постмодернізм грає з формами, умовностями, знаками, дискурсами, кодами різних епох, стилів, напрямків. Автор грає з текстом, грає з читачем. Ігрове ставлення до слова дозволяє шукати і знаходити нові його смисли, заховані в ньому [13, с. 228].

У зв'язку з цим необхідно відзначити, що постмодернізм тісно пов'язаний із засобами масової комунікації, високими технологіями – телебаченням, комп'ютером, Інтернетом, що моделюють штучну реальність – з індустрією розваг. Постмодерністи люблять грати з віртуальною реальністю, користуватися її прийомами, відбивати, моделювати реальність. Постмодернізм вступає в ігрові відносини не з дійсністю природного або технічного світу, а зі знаками культури.

– **Маска автора.** Фрагментарність постмодерністського дискурсу і навмисна хаотичність композиції постійно викликають загрозу комунікативного провалу. Розпадається розповідь пов'язує маска автора, яка покликана встановити діалог з читачем. Причому, оскільки в постмодерністських творах персонажі часто схематичні і демонструють дефіцит людського початку, маска автора є дійсним героєм розповіді. Часто відчуття загрози комунікативного провалу викликає агресивність мовної поведінки авторської маски [108, с. 92].

– **Заперечення культу оригінальності.** Ця ознака впливає з попередньої. Якщо саме поняття індивідуальності ставиться під сумнів, то неможливий і індивідуальний стиль письма. Епоха постмодернізму – це епоха масового виробництва і масового споживання (в тому числі і об'єктів культури і мистецтва), шоу-культури, мас – і мультимедіа і т.д. Не існує більше культу автора, часто реальний автор містифікує читача, ставлячи під своїм твором псевдонім, проте обирає його ретельно, з таким розрахунком,



щоб вигадане ім'я було очевидним. Для постмодерністів характерно цитатне мислення – відчуття власної інтертекстуальності. Вони усвідомлюють, що «все вже сказано», і визнають, що твір завжди є колективним.

– **Постмодерна іронія: пародія і пастіш.** Іронія в постмодернізмі набуває панівне значення і має специфічний характер. Ще Ч. Дженкс, один з перших дослідників даного явища, зазначав, що постмодернізму властиве постійні пародійне зіставлення двох або більше художніх стилів. Постмодерністський дискурс використовує попередні традиції, але в той же час іронічно долає їх. Пародія в традиційному значенні цього терміна стала неможливою в епоху втрати орієнтира і переоцінки цінностей. Особливий вид постмодерністської іронії – пастіш (від італ. *Pasticcio* – опера, складена з уривків інших опер, попури, суміш). Деякі критики, наприклад Р. Пойрієр, І. Хассан, розглядають пастіш як саме пародію, за допомогою якої автор бореться з фальсифікованою мовою, пародіює сам себе в акті пародії. Пастіш – це нейтральна стилістична мімікрія автора, який використовує вже існуючі стилі, теми мотиви, не приховуючи цього запозичення [99, с. 228].

– **Інтертекстуальність.** Це ключове поняття постмодернізму можна перевести як «діалог між текстами». Однак не все так просто. Цей термін вживається і як позначення художнього прийому, і як визначення світо- і самовідчуття сучасної людини. Положення постструктуралізму про те, що історія і суспільство можуть бути прочитані як текст, призвело до того, що людська культура почала сприйматися як єдиний інтертекст, з якого виникають нові тексти і неминуче вливаються в нього ж. Оскільки і свідомість людини також уподібнюється тексту, то і індивід виявляється розчиненим в інтертекст культурної традиції, а його свідомість визначається як «цитатна». Інтертекстуальність як літературний прийом проявляється в наступних конкретних формах: алюзія, парафраз, наслідування, пародія, запозичення, плагіат і т.д. [61, с. 199].

– **Багаторівневість тексту.** Постмодерністський дискурс формується на декількох рівнях, тобто, розрахований на елітарного і масового читача

одночасно. Цей прийом ще називається «подвійне або багаторазове кодування». Кожен читач може прочитати / розкодувати рівно стільки, скільки йому дозволяє освіта, начитаність і т.д. Причому задоволення від тексту гарантується незалежно від того, скільки «рівнів» зможе «пройти» читач. (Оскільки постмодерністська культура називається «ігровою», то в даному контексті цілком підходить термін з жаргону комп'ютерних ігор).

– **Фрагментарність.** Постмодернізм сприймає світ як хаос, так як заперечуються причинно-наслідкові зв'язки, ціннісні орієнтири, поняття центру та структури. Світ постає у вигляді неупорядкованих, розрізнених елементах. Щоб відобразити такий світ, постмодерніст займається деконструкцією, вживає техніку монтажу, колажу, бриколаж, користується готовим, розчленованим текстами або артефактами. Головним принципом організації постмодерністського твору стає феномен нонселекції. Д. Фоккема описав його як набір різних способів створення ефекту навмисного оповідного хаосу, як то – оповідна уривчастість, перевантаженість інформацією, взаємозамінність частин тексту, знищення межі між реальним фактом і вимислом.

– **Безособовість.** Постмодернізм відмовляється від традиційного «я», підкреслює множинність «я», тяжіє до анонімності; голос автора розчиняється у дискурсі [105, с. 84].

– **Відкритість.** Скептичне ставлення до пізнавальних можливостей людини привело до того, що всі наші уявлення про реальність вважаються похідними від наших же систем репрезентацій, тобто все, що приймається за дійсність, насправді є лише певне уявлення про неї. Постмодернізм завжди прагне до доказу непізнаваності світу: нічого не можна пізнати до кінця, не існує абсолютної, остаточної істини, дійсність дробиться на моделі. Багатогранність істини виражається в множинності інтерпретацій тексту, смислів, репрезентацій реальності. Постмодерністські твори завжди відкриті: невирішеність проблеми, незавершеності оповідання, відсутність остаточних відповідей [105, с. 85].

– **Невизначеність.** Принципи фрагментарності, множинності, прагнення до анонімності, розчинення власного «я» в дискурсах тягнуть за собою ще одну ознаку постмодернізму – невизначеність. Вона проявляється у втраті власної визначеності – людиною, автором, персонажем, через що основною проблемою сучасності стає проблема самоідентифікації.

– **Текстуалізація і наративізація.** Згідно з концепцією Ф. Джеймісона, що набула широкого поширення серед теоретиків постмодернізму, людська свідомість може сприймає навколишнє середовище тільки за допомогою оповідної фікції, вимислу, тобто світ стає доступний людині лише у вигляді історій, оповідань. У такий спосіб, постструктуралістська теза «світ як текст» переноситься на рівень людської свідомості – «свідомість як текст», причому цей текст організується як художнє оповідання [110, с. 84]. Таким чином, наративізація – це спосіб сприйняття і осмислення світу людиною. В добу постмодернізму художній спосіб мислення проникає в усі сфери гуманітарної думки. Наратив виступає засобом сприйняття та розуміння людиною навколишнього світу.

– **Діалогізм** виявляється в постмодернізмі на різних рівнях: по-перше, сам текст знаходиться в діалозі з оповідними інстанціями, по-друге, автор веде діалог з читачем, і по-третє, читач вступає в діалог з твором [13, с. 84]. Така діалогічність – принципова відмінність постмодернізму від всіх інших напрямків і вимагає від читача не пасивного сприйняття тексту, де йому буде запропонована готова картина світу і відповіді на питання, а читання-співтворчості, участі в мовних іграх, які веде з ним текст.

Перерахувавши основні світоглядні передумови і стилістичні особливості постмодернізму, необхідно зауважити, що манера письма у кожного письменника постмодерніста може мати нестійкий і специфічний характер. Це обумовлено тим, що навіть в різних творах одного сучасного автора можуть переважати то реалістичні, то модерністські тенденції, які обов'язково присутні в будь-якому постмодерністському дискурсі.

Незважаючи на ігрове, пародійне начало, культура постмодернізму приховує глибокі проблеми особистості – художника, письменника, критика. Культура змушує його говорити «чужим голосом», і його турбує вже навіть не стільки «творча свобода» і проблема оригінальності, скільки самоідентифікація, втрата власної визначеності, власних кордонів. Постструктуралізм «вбиває» автора, але той не здатний розлучитися зі своєю особистістю, не може не намагатися знайти свій стиль, свою мову. Доказом цього є те, що приблизно з середини 1980-х років в постмодерністському творі, який будується на принципі діалогізму, гри з читачем, образ автора в все одно проникає у свідомість читача (навіть якщо це містифікація), так автор завжди повинен представляти свого «ідеального читача», з яким він і веде цей діалог, гру.

Отже, специфіка постмодерністського текстотворення характеризується вживанням низки прийомів художньої комунікації: гра із читачем, маска автора, постмодерна іронія (пародія і пастіш), інтертекстуальність, фрагментарність, безособовість, відкритість, невизначеність, діалогізм. Усі вищезазначенні прийоми допомагають розкрити специфіку функціонування наратора та особливості художньої комунікації, де читач як компонент діалогічної структури постмодерністського дискурсу стає співучасником створення тексту.

## **1.2. Термінологічний апарат дослідження наративної організації постмодерністського дискурсу**

Наратологія як наукова дисципліна сформувалась завдяки французьким семіологам (К. Бремен, А. Ж. Греймас) наприкінці 60-х років ХХ ст. на підставі критичного перегляду структуралістської моделі світобачення й розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про природу мистецтва, а також основних концепцій теорії оповіді початку ХХ віку, зокрема формальної школи (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, В. Пропп),

принципу діалогічності М. Бахтіна, структури міфу К. Леві-Стросса, англо-американської типології техніки розповіді (П. Лоббок, Н. Фрідман та ін.), німецької комбінаторної теорії (З. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф.Штанцель, В. Кайзер), досліджень структуралістів Л. Долежала (Чехія), К. Бартошинського (Польща), Ю. Лотмана, Б. Успенського (Росія) [Марчук].

Наратологію вважають межовою дисципліною між структуралізмом, в якому художній твір тлумачиться як автономне явище, та рецептивною естетикою, схильною розчиняти його зміст у свідомості читача, однак принциповими для неї стають питома «розповідні» категорії: «комунікативне розуміння природи літератури; уявлення про акт художньої комунікації як про процес, що відбувається одночасно на кількох оповідних рівнях; переважний інтерес до проблеми дискурсу; теоретичне обґрунтування численних оповідних інстанцій, котрі виступають у ролі членів комунікативного ланцюга, за яким здійснюється «передача» художньої інформації від письменника до читача» [67, с. 69].

Наратологія прагне створити універсальну модель подієвих рядів у фольклорі та в художній творчості, усуває крайнощі при висвітленні розуміння специфіки писемства, при виробленні уявлень про художньо-комунікативний процес, що відбувається на кількох оповідних (розповідних) рівнях, при посиленому інтересі до проблем дискурсу, при теоретичному обґрунтуванні розмаїтих наративних інстанцій [74, с. 17]. Комунікативна природа літератури здійснюється при наявності мережі спілкування (наратор та отримувач повідомлення, відповідні канали трансляції художньої інформації), знакової специфіки повідомлення (комуніканта), системи зумовленості застосування знаків, співвіднесених з позалітературним довкіллям і традицією мистецтва. Таким чином комунікативна природа художніх творів передбачає:

1) наявність комунікативного ланцюга, що включає відправника інформації, повідомлення (комуніката), тобто автора літературного твору;

самого комуніката (ним постає літературний текст); одержувача повідомлення (читача);

2) знаковий характер комуніката, що вимагає попереднього кодування знаків тексту відправником;

3) систему обумовленості застосування знаків, тобто закономірно детермінованої співвіднесеності, по-перше, із позалітературною реальністю і, по-друге, з художньою традицією як системою прийнятих літературних конвенцій [41, с. 301].

У річищі наратології Р. Барт, Ж. Женнет, В. Шміт, Л. Долежел, Дж. Прінс, Я. Лінтвельт, С. Четман, М. Баль виявили та обґрунтували ієрархію оповідних інстанцій і рівнів, проінтерпретували своєрідність відношень між розповіддю, оповіддю й історією. За предмет наукового осмислення вони обирали взаємодію безпосередньо нереалізованих у тексті, «понадтекстових», оповідних інстанцій на макрорівні художнього тексту в цілому: конкретний автор – конкретний читач, абстрактний автор – абстрактний читач, фокалізатор – імпліцитний читач. У глибинах цього напрямку сформувався аналіз дискурсу (пізній Р. Барт, Ю. Крістева, М. Л. Пратт, М. Ріффатерр, Ж. Курте, Л. Делленбах та ін.), який висвітлював мікрорівень окремих, наочно зафіксованих у тексті окремих видів дискурсів, що дозволяє уточнити статус наратора та читача, тобто комунікативне поле формується залежно від певного типу дискурсу, в якому знаходиться наратор або персонаж-актор, на підставі чого формується оповідь як частина романного світу, що має в основі історію (дієгезис) [103, с. 27].

Основною одиницею у наратології є наратив, тобто розповідь (оповідання, повість, роман тощо) з відповідною структурою і процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, водночас об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюване одним чи кількома нараторами, які спілкується з одним чи кількома нараторами – вони постають різновидами внутрішньотекстової комунікації [55, с. 12]. Йдеться про наративні інстанції, про важливі елементи оповіді: імпліцитний

та експліцитний наратор і наратор, імпліцитний та експліцитний автор і читач, а також процес розповідання певної низки ситуацій та подій, часопросторовий контекст. Не тотожний реальному автору імпліцитний та експліцитний автор дозволяє собі втручатися в текст, коментувати його, апелюючи до ерудиції читача. Інстанція «наратор» створює інтригу, а на мовленнєвому рівні іноді призводить до дезорганізації тексту, перешкоджаючи його фабульному розгортанню [89, с. 58]. Подеколи наратор звертається до персонажа, відсторонюється або наближається до нього, викликаючи враження достеменності зображуваного. У кожному разі між ними зав'язано наративний контакт, що закладає підвалини існування оповіді, впливає на форму її функціонування.

Наративи виконують різноманітні функції: розважальну, відволікання уваги, упорядкування, переконання, подання інформації, однак, специфічною функцією наративу є те, що він не тільки подає певну послідовність подій, але й «відкриває або винаходить те, що може відбутися» [79, с. 13]. Цю характерну рису наративу можна умовно назвати функцією потенційності. Б. Корман стверджував, що «у романі зміна без потенційності неможлива... усі романи імітують світ потенційності» [57, с. 78]. У такий спосіб наратив ніби конструює можливий світ.

Найхарактернішою рисою наративу є його самодостатність і самоцінність. Як зазначає Р. Барт, «процесуальність розповіді розгортається заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто в підсумку поза будь-якою функцією, окрім символічної діяльності як такої» [11, с. 212].

Ще одна функція наративу полягає у тому, за дослідженнями Є. Г. Трубіної, що він «підкреслює певні події у часі, встановлює зв'язок між ними, вказує на фінал, який частково вже міститься на початку історії, таким чином розкриває значення часу, вказуючи на те, що людина – темпоральна істота» [84, с. 58].

У сучасному мовознавстві наратив розглядають як метод, за допомогою якого упорядковуються у часі події з життя людини, обґрунтовуються ролі розповіді – відбувається інтерпретація всіх компонентів твору, їх впорядкування, утворюється єдине ціле. Цим цілим може бути як життя людини, так і ситуація чи суспільство. «Наратив може дати пояснення долі індивіда або народу, цілісності «я» або сенсу існування групи» [63, с. 18].

Як метод дискурсу наратив виступає у ролі чинника, за допомогою якого відбувається організація переживання соціального, біографічного часу. Це й дає можливість читачу, за думкою Р. Бубняк, зрозуміти сутність будь-якого твору, як продукт творчого мислення автора, котрий репрезентує ті сюжети, які притаманні його історичній епосі [26, с. 11]. Особливість наративу полягає й у тому, що створення образів для наступних поколінь та збереження подій допомагає пізнати ту чи іншу епоху, її вплив на долю індивіда.

Текст, у розумінні М. Флудернік, не є наративним від природи. Такої риси, як наративність, він набуває у процесі читання: «Наративність стає продуктом наративізації – процесу, завдяки якому читачі усвідомлюють текст як наративний матеріал» [93, с. 100]. Щоправда, дослідниця не зовсім чітко визначає поняття «нاراتивний матеріал» і «нاراتив», однак вона вказує, які саме розповіді – прототипні приклади наративу з її точки зору. Зразковою розповіддю є передусім те, що М. Флудернік називає «природним наративом», або ж «спонтанним розмовним розповіданням». «Природний наратив» – найпоширеніший спосіб вираження «досвідченості».

Запропонований М. Флудернік підхід до наративності – з його наголосом на потребі вивчення не послідовностей подій, а того, яким чином передається досвід за допомогою розповідних текстів – був схвально сприйнятий у середовищі нової, посткласичної наратології. Зокрема, він спрямував увагу наратологів до вивчення «уявних свідомостей». Одним із тих, хто почав використовувати запропоновані М. Флудернік принципи, став Девід Герман, який поділяє зацікавленість зображенням уявних свідомостей



та досвіду в наративі [103, с. 362], але пропонує інше визначення наративності. У монографії «Логіка історії: Проблеми і можливості наративу» Девід Герман також критикує структуралістську дефініцію розповіді, однак не змінює її кардинально, як М. Флудернік, а модифікує, надаючи їй своєрідного когнітивістського відтінку.

Визначення Д. Германа спирається на важливий когнітивний принцип, сформульований Марком Тернером, – розуміння подій як дій. Під час сприйняття наративу читач / глядач / слухач надає телеологічності (наперед визначеними метою) подіям, тобто сприйняття наративу, з такої точки зору, є прикладом однієї великої помилки. Спираючись на принцип, описаний М. Тернером, Д. Герман пропонує своє визначення наративу: «Мінімальну умову наративу можна визначити як перешкодження запланованим діям непередбаченими чи навіть непередбачуваними подіями, які можуть бути або не бути наслідком цілеспрямованих дій інших персонажів » [103, с. 365]. Як видно з цього визначення, крім заміни традиційних для структуралізму подій діями, Д. Герман повертає наративові конфлікт як обов'язкову структурну рису, унаслідок чого поняття наративу уточнюється, а кількість охоплених ним текстів, відповідно, зменшується.

Таким чином, на сучасному етапі розвитку теорії розповіді наратив виступає засобом створення особливої форми існування людини, абстрактного сценарію, не залежного від засобу його репрезентації, однак залежного від оповідача-репрезентанта та реципієнта, що зумовлено специфічними засобами усвідомлення навколишнього світу.

### **1.3. Кореляція понять «автор», «натор», «оповідач», «образ натора», «образ автора»**

Наратологія є складною літературознавчою та лінгвістичною дисципліною щодо категорій та термінів. У літературознавстві другої половини ХХ століття відбувається зміна акцентів у розробці проблеми

автора: «поняття авторської інтенційності розглядається не як джерело смислу, а як свідоме зусилля з організації текстового часопростору; авторське володіння смислом тексту замінюється аналізом засобів реалізації авторської свідомості в тексті, що знаходить вираження в фігурі «абстрактного» або «імпліцитного» автора» [101, с. 117]. Іншими словами, постструктуралістські заперечення фігури автора викликають потребу в обмеженнях значень і в поверненні автора до тексту в різних його іпостасях, що стає предметом наратологічних досліджень.

Категорія автора займає одне з чільних місць у контексті термінологічних непорозумінь. Проблеми, як правило, пов'язані не так із труднощами перекладу, як із багатозначністю терміна «автор» у сучасній лінгвістиці, яка частково теж зумовлена проникненням нових концепцій у вітчизняну літературознавчу традицію. Поява теорії «смерть автора» [10, с. 304], що постулювала відмову від розпізнавання авторських інтенцій і єдино правильного значення на користь «мови» тексту й інтерпретаційної співпраці читача, не могла не вплинути на тлумачення і без того багатозначного терміна «автор». Під цим терміном Корман Б. має на увазі «реальну особу з певною біографією та комплексом індивідуальних рис, і певний погляд на дійсність, вираженням якого є весь твір, і суб'єкта, який інтегрує стильову єдність художнього твору, і навіть так званого автора-розповідача, що насправді є лише особливою формою вираження авторської свідомості в тексті» [53, с. 133]. Власне, «смерть автора» і виникла як засіб зупинити намагання дослідників упевнено тлумачити авторові думки й переконання та приписувати письменникові погляди, які належать суб'єктам мовлення художнього твору. Автор став тільки скриптором чи, щонайбільше, функцією, позбавленою індивідуальних психологічних особливостей [10, с. 307].

Для формулювання терміну «образ автора» у когнітивному руслі потрібно проаналізувати еволюцію підходів до його трактування з метою подальшої інкорпорації положень когнітивних вчень.

Ще до початку розвитку поняття «образ автора» Л.М.Толстой наголошує на об'єднуючій силі авторського начала, постулюючи, що «...цемент, який зв'язує будь-який художній твір в єдине ціле і через це створює ілюзію відображення життя, є не єдністю осіб і станів, а єдністю самотнього морального ставлення автора до предмету зображення» [83, с. 18]. Відповідно, автор твору втілює своє бачення світу, реального чи уявного, за допомогою мовлення у словесну тканину, тоді як ментальна картина світу митця, де одним із елементів є моральне ставлення індивіда до життя та навколишнього середовища, простягається до концептуального плану тексту, виступаючи абстрактним конструктом.

В лінгвістику термін «образ автора» був уведений В. В. Виноградовим, який вважає образ автора «цементуючою силою, що пов'язує всі стильові засоби в єдину словесно-художню систему» [36, с. 92]. Вчений вбачає образ автора як «... концентроване втілення сутності твору, яке об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем або розповідачами та виявляється через них як ідейно-стилістичний осередок, фокус цілого» [36, с. 94]. Таким чином, роль автора будь-якого літературного тексту є визначальною в набутті текстом цілісності та завершеної оформленості. Однак це визначення більше акцентує увагу на вербальному рівні вираження тексту, тоді як вислів «цементуюча сила» не конкретизований та має передбачати ширший спектр впливу на словесно-художню систему твору. До того ж, таке трактування піддається критиці М. М. Бахтіним, який переглядає підхід В.В.Виноградова, вважаючи, що термін «образ автора» є не досить вдалим, оскільки «все, що стало образом у творі, ... є створеним, а не утворюючим. «Образ автора», якщо розуміти під ним автора-творця, є *contradictio in adjecto*; кожен образ – щось завжди створене, а не утворююче» [13, с. 207].

М.М. Бахтін вважає, що «автор повинен бути на межі світу, який він створює як активний творець, бо його вторгнення в цей світ руйнує його естетичну стійкість» [13, с. 209]. На думку вченого, «автор-творець»

«...зображує світ або з точки зору героя, який бере участь у зображуваній події, або з точки зору оповідача, або підставного автора, або ... веде розповідь прямо від себе як чистого автора ..., але в будь-якому випадку він залишається поза зображеним ... світом» [13, с. 115]. Отже, його концепція базується на розумінні «автора-творця» як зовнішньої цементуючої сили твору, де «індивідуалізація» автора «... як людини є вторинним творчим актом читача, критика, історика, незалежним від автора як активного принципу бачення, – акт, який призводить його самого до пасивності» [13, с. 211]. Також неможливо не погодитись із критиком, що авторське ставлення до зображуваних подій є «конститутивним моментом образу» [13, с. 117]. Така точка зору імпонує дослідникам, як, наприклад, додає А. Островська, «автор-творець безпосередньо не входить до твору, але проявляється в ньому у вигляді суб'єктних форм вияву авторської свідомості» [71, с. 53]. Відповідно, вбачається роль автора як творчого начала, якому притаманні своєрідне бачення світу та специфічні принципи його вербалізації в творі таким чином, що твір набуває цілісності та довершеної ідейної спрямованості.

Наразі О.В.Самойлов, вбачаючи існування опозиції між поняттями «автор» М.М.Бахтіна та «образ автора» В. В. Виноградова, водночас вважає їх корелятивною парою [77, с. 3]. Врахувавши аспекти різних підходів, дослідник пропонує власне бачення образу автора: «... автор, втілений в образ, стає автором-творцем, що займає позажиттєву / позазнаходжувану позицію щодо хронотопів зображуваного і зображувального світів, а не з'являється відразу як автор-творець, минаючи стадію автора, введеного в образ» [77, с. 7], що дозволяє сукупно врахувати взаємодоповнюючі аспекти обох визначень. Насправді, існує дуалістичність поняття «образ автора» – цей образ є «дійсно створеним, адже він виникає у перцепції читача художніх текстів і не передбачає реальну персоналію автора, а лише його концептуальну картину світу, також образну, й водночас він є тим конструктом, який у свою чергу сприяє реконструкції картини світу

художнього тексту, утворюючи своєрідний «код» інтерпретації його концептів, закладених автором-індивідом» [38, с. 201].

Проблема виокремлення організуючого начала художнього тексту є настільки актуальною, що не лише лінгвістичні вчення присвячували увагу цьому феноменові. Вчені-філософи також не знаходились осторонь з найбільш відомим внеском зробленим М.Фуко. Попри те, що філософія загалом не розглядає вербальний рівень тексту як об'єкт свого дослідження, звернення до підходу М.Фуко залишається нагальним на сучасному етапі лінгвістики, коли саме інтеграція наук приносить найбільш плідні результати в розвитку когнітивних вчень, особливо за умови визначальної ролі особливостей концептуалізації світу та ставлення до філософських категорій поета у процесі написання поетичних текстів.

М.Фуко звертає особливу увагу на виокремлення функцій автора твору, ввівши поняття «авторська функція» («*author function*») та наголошуючи, що функція автора не означає посилення на реальну особистість, оскільки кілька «я» можуть породжуватися нею одночасно [81, с. 451]. Згідно з точкою зору філософа, не можна асоціювати автора і людину, котра написала твір, адже автор є ідеологічним утворенням, так само як і не можна вважати, що оповідь, яка ведеться від першої особи однини, є словами реального автора твору. М.Фуко також постулює, що функція автора має неоднаковий вплив на дискурси в усі часи та цивілізації [87, с. 452], адже були періоди, коли авторство не визнавалося, і тексти розповсюджувалися анонімно. Також одним із головних постулатів ми вбачаємо те, що дискурс та його творець асоціюються не спонтанно, а в результаті низки складних операцій [87, с. 452]. Можна зробити висновок про «функцію автора» в тексті, врахувавши низку складників, серед яких слід розглядати ідіостиль автора, а саме особливості вживання та комбінаторики тропів та фігур, що потребує проведення читачем низки когнітивних операцій з обробки семантики тексту.

Водночас, як наголошує О.В.Самойлов, «складність виділення «образу автора» пояснюється тим, що в створюваному ним світі є лише непрямі

докази його присутності» [77, с. 8]. Часто складно розрізнити, де автор пропонує власний погляд на речі чи ситуації, а де він зображує їх через призму персонажа. Наразі, як зауважує О. П. Воробйова, розмежування понять «образ автора» і «образ оповідача» пов'язаний з типами оповіді, а саме оповіді від третьої особи (об'єктивована оповідь) і від першої особи (суб'єктивована) [38, с. 178].

Деякі дослідники намагаються розширити розуміння цього феномену. О.М. Баранська вбачає доцільним звернення до поняття «літературна особистість», яке є ширшим за поняття «образ автора», оскільки цей образ потребує спільного аналізу художнього тексту і контекстуальних даних, до яких відносяться біографічні моменти, листи, критика тощо [9, с. 13], тобто долучається необхідний екстралінгвістичний контекст.

Наразі, незважаючи на те, що існували інші спроби ввести власні терміни, які позначали б той уявний конструкт, який залишає в своєму творі реальний автор (наприклад, «голос автора» [92, с. 18]), також не отримали належного розвитку в теорії лінгвістики.

Узагальнюючи наукові погляди на ми пропонуємо таку узагальнену диверсифікацію характеристик за Безреброю Н.Ю., які стосуються понять «автор» та «образ автора» по відношенню до поетичних текстів певного автора [17, с. 21]:

<b>Автор</b>	<b>Образ автора</b>
Реальна історична особистість	Уявний ментальний конструкт
Біографічні факти відомі широкому загалу читачів як хронологія життя поета	Біографія не суттєва, окрім фіксації фактів життя, які мали прямий вплив на становлення психіки та світогляду митця (стиль життя та трагічні події)
Бачення світу як	Концептуалізація картини світу

системи відношень між різними об'єктами природи і соціуму – реальний світ	шляхом системного апелювання до певних образів, що спостерігаються у всьому корпусі поетичних текстів – переплітання реального та уявного світів
Семантико-стильові преференції: схильність до стислості чи об'ємності висловлювань; світоглядні уподобання (теми)	Вираження тексту з домінуванням виразових засобів і стилістичних прийомів із індивідуальними особливостями їх конвергенції й специфічним графічним та композиційним оформлення текстів
Текст слугує засобом вираження і фіксації думок та переживань	Текст структурується світоглядними установками, характерними для образу автора, який водночас генерується текстом та здобуває цілісність завдяки наявності цього конструкту
Знання про навколишній світ (історію, культуру, літературу) є евристичним засобом	Знання про навколишній світ (історію, культуру, літературу) виявляються в інтертекстуальності тексту

Сучасною проблемою для лінгвістів є розмежування категорій «автор» та «оповідач». Саме слово «автор» (від латинського *auctor*) означає «засновник», «творець», «вигадник», тоді як оповідач – всього лише «переказувач», «відтворювач» [68, с. 119]. Автор створює щось нове, чого ще не було; оповідач ж тільки переказує побачене і почуте, так сказати, відтворює перелік фактів. Він протистоїть автору, як реєстратор – творцю, і звичайно, займає нижчу ступінь в ієрархічній структурі твору.

У російському літературознавстві вживаються такі терміни, як «оповідач» («повествователь») і «розповідач» («рассказчик»). Як стверджує

В. Халізеєв, різниця між цими двома інстанціями полягає у тому, що «оповідач» подає події «від третьої особи», коли «розповідач» – «від першої». Б. О. Корман додає, що «оповідач» є «носій мовлення, який не виявлений, не названий, роз'яснений у тексті», в той час як «розповідач» – це «носій мовлення, який відкрито організує своєю особистістю увесь текст» [59, с. 87].

О. Галич оповідачем називає героя, від особи якого ведеться розповідь і який виступає в творі у функції уявного автора. А розповідачем — дійову особу, яка виступає у творі і як суб'єкт, і як об'єкт розповіді, тобто героя, що є учасником або безпосередньо стосується тих подій, про які він розповідає [40, с. 147].

Якщо ми звернемося до загально науковому використанню терміну «оповідач», пояснює В. Шмід, ми зрозуміємо, що він є інстанцією більш менш «об'єктивною». Щоб підкреслити це, досить часто вживають термін «автор-оповідач». «Розповідач» натомість займає «суб'єктивну» оцінну позицію. Тим не менш німецький вчений пропонує користуватися «чисто технічним терміном» [88, с. 66] «наратор» через неоднозначне використання понять «оповідач» та «розповідач».

В. В. Виноградов розглядає оповідача як «мовне породження письменника» і, відповідно, «образ переказувача» (який видає себе за «автора») – це форма літературного артистизму письменника [36, с. 42]. Автор реалізує власний творчий задум, розробляючи фабулу, вибудовуючи сюжет, наділяючи героїв драматичною долею, з'єднуючи фрагменти тексту в єдине композиційне ціле.

Образ оповідача нейтральний. Читач майже нічого не дізнається про його характер, образі думок, долі. Оповідач цікавий тільки тим, що від його імені ведеться розповідь. Введення фігури оповідача в сюжет твору ускладнює композицію, надає їй багатоплановість і в той же час чітко структурує розповідь. Автор при цьому залишається творцем і головним режисером дії, а не його учасником.



Таким чином, відмінність автора від оповідача полягає в наступному:

1. Автор — творець літературного твору. Оповідач — один з його персонажів.
2. Автор вибудовує сюжет і описує події, розповідати про які повинен вигаданий герой — оповідач.
3. Завдяки образу оповідача може бути виражена авторська позиція по відношенню до описуваних подій.
4. У оціночних судженнях оповідача частково проявляється світогляд автора [53, с. 34].

У наратології основною ознакою розповідного тексту вважають присутність посередника між автором та зображуваним світом. Суть розповіді зводиться до показу художньої дійсності крізь призму сприйняття наратора (фокалізатора). [53, с. 37]. За Л. Собчуком, наратор – центр орієнтації, основна фігура у творі, в структурі наративу [79, с. 116].

Р. Барт стверджував: «Наратор та персонажі за своєю суттю є «паперовими істотами»; автор (матеріальний) ніяким чином не може бути переплутаним із оповідачем цієї розповіді» [11, с. 19]. Англійські та німецькі наратологи розрізняють «особисте» оповідання (від першої особи безіменного доповідача або кого-небудь із персонажів) і «безособове» (анонімне доповідання від третьої особи) [62, с. 190].

За визначенням В. Шміда, наратор — адресант фіктивної наративної комунікації. Поняття є досить поширеним, його ототожнюють із розповідачем чи оповідачем. Наратор констатується в тексті й сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мовлення. В. Шмід визначив основні риси наратора: всезнання та всюдисущість, здатність проникнути у найпотаємніші куточки свідомості персонажів, наявність певного погляду на події та ситуації [88, с. 64].

Наратор – це фіктивний, створений письменником оповідач, повістяр, романіст, переважно один (хоч буває кілька) на тому самому дієгетичному

просторі, що й нарататор, до якого він звертається, буває певною мірою явним (експліцитним), всевідним, самосвідомим, впевненим. Найчастіше він у тексті присутній один («Великий Гетсбі» Ф.С. Фіцджеральда) або їх може бути й кілька («Дракула» Б. Стокера). Наратор формує об'єкт розповіді, художній світ, виявляє здатність дистанціюватися від оповіді, від персонажів та нарататора. Така дистанція є часовою, дискурсивною, інтелектуальною, моральною. На думку дослідниці Н.Ю. Безреброї, «від того, ким постає нарататор, який зв'язок єднає його з уявним світом, з постаттю реального автора, якою видається прийнята нарататором концепція нарації, яке його ставлення до предмета оповіді (чи він його лише оповідає, чи також потлумачує, оцінює), як появляється або зникає в літературному творі, залежить характер цілого, представленого в романі світу» [17, с. 12].

Поняття нарататора ототожнюють із поняттям оповідача, розповідача чи повістяра, оскільки це є фіктивна особа, створена автором чи письменником. У теорії розповіді розрізняють два типи нараторів: явний (експліцитний) та неявний (імпліцитний). Наратор формує об'єкт розповіді, художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів. Наратор може набувати ролі протагоніста, бути важливим персонажем, другорядною особою, простим спостерігачем [75, с. 35]. Наратор подеколи виконує функцію важливого для твору самостійного персонажа, може бути й пасивним слухачем або позбавлятися статусу літературного героя. Розповідач у художньому творі може експлікуватися в ролі суб'єкта, який посідає центральне місце в наративі, та суб'єкта, який сам структурує твір. У необмеженій всеохоплюючій перспективі нарататор перебуває поза художнім хронотопом; у концентрованій перспективі розповідь ведеться з чієїсь точки зору. Оповідач (розповідач) відмежований від прихованого автора, який нічого не розповідає, хоча вважається відповідальним за вибір, розподіл, komponування зображуваних подій, виводиться з цілого тексту, а не відіграє ролі оповідача. На сучасному етапі розвитку літературознавства існує два типи наративної форми: нарататор у першій особі, тобто «я»-нарація, та розповідач у третій

особі, тобто об'єктивний показ. Літературознавці вводять поняття «позиція олімпійця», коли письменник від імені третьої особи розповідає про колізії, де він присутній як персонаж [1, с. 110]. Нарація, застосована у кількох значеннях, указує передусім на оповідь, що по чергово розкриває одну або кілька подій, виявляє її відмінність від опису та коментарю. Нарацію вважають засадничим принципом епічних творів, застосовуваним у формі третьої особи або залежним від форми першої особи. Нарація використовується здебільшого в епічних творах, виражається нейтральною лексикою у формі третьої особи та емоційно забарвленими словами за наявності форми першої особи. У літературознавстві та наратології слід розрізняти два типи оповіді: об'єктивізована розповідь від 3-ої особи розмежовується залежно від присутності чи відсутності наратора в структурі наратива та суб'єктивізоване розгортання наратива є центральною точкою зору наратора [1, с. 112].

Наратор – особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості [113, с. 10]. За Е. Фрідманом можна простежити таку типологію: авторське всезнайство – з продуктивним використанням 1-ої особи; нейтральне всезнайство – авторське невтручання з використанням 3-ої особи; наратор-очевидець; наратор-персонаж; колективний наратор; одиничний наратор; драматичний наратор – зовнішній опис персонажів; ракурс [95, с. 12].

Аукторіальний наратор перебуває поза світом нарації, він стоїть понад цим світом. Це всезнаючий і повсюдний наратор. Аукторіальними можуть бути два типи нарації: там, де aukтор виступає як чистий оповідач, об'єктивно незалежний від описуваних ним подій, і не є дійовою особою розповідної історії (гетеродієгетичний наратор), і там, де aukтор виконує подвійну функцію: оповідача і дійової особи, учасника подій, що відбуваються у фіктивному, вигаданому світі художнього твору (гомодієгетичний наратор) [95, с. 57].

Персональний наратор – персонажна наративна ситуація, першоособовий наратив. Наратор використовує ролі кореспондента,

спостерігача, свідка. Персоніфікований наратор, тобто названий певним іменем, виступає у формі «він», проте у читача створюється враження, що це один із персонажів твору [95, с. 83].

Ж. Женнет запропонував таку класифікацію нараторів залежно від ситуацій, у яких вони перебувають: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – розповідається історія, у якій він не виконує функцій персонажа; гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідач другого ступеня, котрий розповідає історії, у яких, як правило, відсутній; гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – розказує власну історію, у якій він фігурує як персонаж; гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідь другого ступеня, що розповідає власну історію [48, с. 115]. Основними рисами наратора є обізнаність, всюдисущість, самосвідомість.

Е. Фрідман запропонував класифікацію спочатку з восьми (Friedman: 1955), а потім семи (Friedman: 1975) наративних форм: 1) «редакторське всезнання» (editorial omniscience); 2) «нейтральне всезнання» (neutral omniscience); 3) «Я як свідок» (I as witness); 4) «Я як головний герой» (I as protagonist); 5) «множинне часткове всезнання» (multiple selective omniscience); 6) «часткове всезнання» (selective omniscience); 7) «драматичний модус» (dramatic mode); 8) «камера» (the camera) [95, с. 20].

Е. Лайбфрід в своїй класифікації використовує дві наративні категорії: оповідальну перспективу і граматичну форму. У свою чергу в перспективі він виділяє «зовнішню (*Außenperspektive*) і «внутрішню» (*Innenperspektive*), а в граматичній формі *Ich-form* – розповідь від першої особи і *Er-form* – розповідь від третьої особи. З комбінаторного поєднання цих критеріїв Е. Лайбфрід виводить функціонування чотирьох наративних типів: 1) внутрішня перспектива + *Ich-form* – персонаж розповідає історію від першої особи, в *Er-form* він сам бере участь; 2) внутрішня перспектива + *Er-form* – персонаж «розповідає» від третьої особи історію, учасником якої він є (тобто повісткування від третьої особи дається через сприйняття одного з

дійових осіб); 3) зовнішня перспектива + *Ich-form* – оповідач використовує граматичну форму першої особи, щоб розповісти історію, в якій він не бере (наприклад, в просвітницькому «гумористичному» романі, де наратор постійно перериває нитку розповіді своїми зауваженнями і роздумами в першій особі); 4) зовнішня перспектива + *Er-form* – так звана «позиція олімпійця», де наратор в третій особі розповідає історію, в якій він відсутній як дійова особа.

Спираючись на Е. Лайбфріда і Ц. Тодорова, Вільгельм Фюгер розробив більш детальну 12-членну класифікацію наративних типів. Згодом Фюгер перегрупував їх, виходячи перш за все з «ситуації» і граматичної форми, і отримав чотири синтетичні наративні форми, які відповідатимуть чотирьом наративних типам Е. Лайбфріда: «аукторіальний», «нейтральний», «Я-оригінальний» (*Ich-original*) і «персональний», або «персональний» наратор, з трьома наративними типами в кожній.

На нашу думку, типологія наратора повинна бути проста і повинна враховувати тільки елементарні критерії, не претендуючи на статус вичерпної картини досліджуваного явища. Слідом за В. Шмідом [88, с. 63] в основі такої типології наратора повинні лежати наступні критерії і типи (деякі з них перетинаються або частково збігаються):

Критерії	Типи наратора
спосіб зображення	експліцитний - імпліцитний
дієгетичність	дієгетичний-недієгетичний
ступінь обрамлення	первинний - вторинний - третинний
ступінь виявлення	сильно - слабоявлений
особовість	особовий-безособовий
антропоморфність	антропоморфний - неантропоморфний
гомогенність	єдиний - розсіяний
вираз оцінки	об'єктивний - суб'єктивний
інформативність	всезнаючий – обмежений у знанні
простір	всюдисущий - обмежений за місцезнаходженням
інтроспекція	всередині - зовні

професійність	професійний-непрофесійний
Надійність	надійний - ненадійний

Отже, можна зробити висновок, що образ автора – це особливий образ, який не має остаточної оформленості в тексті і який конкретизується у свідомості кожного читача та залишається в його пам'яті як певне враження, як щойно витворений «образ». До того ж, на основі різних творів одного й того самого письменника в читача не обов'язково виникатимуть однакові образи автора, тому, очевидно, можна говорити про образ автора, який з'являється в читача на основі всіх відомих йому творів (навіть якщо цей образ матиме суперечливий характер), і про образи автора, які виникають у свідомості реципієнта на основі кожного окремого твору.

Багатовимірність авторської присутності в тексті, співіснування різних підходів до розуміння проблеми автора, безумовно, значною мірою впливають на велику кількість термінів, якими дослідники намагаються позначити різні іпостасі автора й окреслити сфери його функціонування, а саме: «образ автора», «оповідач», «наратор».

### **1.3. Витоки поняття "наративна маска"**

З найдавніших часів маска була і є невід'ємною частиною людської культури. У кожен період розвитку історії маску наповнювали різними смислами, приписували різноманітні властивості. Складно уявити народ, який би обходився без масок у всьому їх різноманітті: від ритуальних масок до театральних, від урочистих до повсякденних та професійних. У далекій давнині маска допомагала людині адаптуватися до «нез'ясовних» явищ навколишнього світу, стати його частиною. Маска не тільки була безпосередньо пов'язана з її носієм, але поставала одним із способів самовираження, репрезентації, приховування / прояву людиною самої себе з

властивою лише її індивідуальними особливостями світовідчуття і світогляду.

Кожна культура використовувала маску згідно з нормами свого етнічного, соціокультурного менталітету, у кожному новому значенні маска накопичувала в собі інформацію різних країн і епох, стилів і значень. Маска зазнала безліч змін, але не втратила своїх початкових функцій, які одночасно переросли в щось сакральне, приховане для сучасного світовідчуття.

Маска як культурологічний атрибут викликає у свідомості людини великий спектр асоціацій завдяки притаманній поліфонії значень: таємниця, інтрига, загадка, прихованість, омана. У контексті постмодернізму маска втрачає принцип прихованості, поступово прив'язуючись до семантики мінливості: вона використовується для вираження багатого спектру людських іпостасей [108, с. 36]. Людина – це лише набір «масок, що по черзі змінюють одна одну» [39, с. 26]. Разом з тим її конотативні відтінки постійно балансують на межі життя і смерті, світу живих і потойбіччя, вічності і непостійності, істини та омани, самовираження і самовтрати, змісту і порожнечі, зрештою життя і творчості. Усі ці смисли ніколи не вичерпують себе до кінця, вони навпаки постійно збагачуються додатковими нюансами значень. І навіть автор, створюючи образ за допомогою маски, одночасно і сакралізує її в процесі творчості як обраний, достойний її носити, і профануючи, оскільки не підкоряється жодним ритуалам і дозволяє собі використовувати маски у власних інтересах, і, зрештою, просто носить маску, як носять усі в своїх сферах [39, с. 23].

«Маска (від фр. *masque*) – накладка на обличчя, яка або повторює [відтворює] його, або приховує [перетворює] його риси, або створює новий образ» [9, с. 29]. Відтак можна зробити висновок, що в тріаді «личина – маска – образ» маска виступає засобом творення якісно нового образу; посередником/медіатором між «справжнім» лицем/суб'єктом (людиною, предметом, явищем, ознакою, інформацією тощо) та його образом, тобто «результат реконструкції об'єкта у свідомості людини», як нова якість/

зовнішність/ статус; причиною ефекту певного спотворення/ поплутання/ приховання справжньої суті речей. Межі застосування категорії «маска» вельми розширилися у зв'язку з ускладненням пізнавальних процесів і поглибленням самосвідомості особистості, усвідомленням комунікативної природи наукового знання і ускладненням механізмів культурної інтеграції. Наративна маска в гуманітарних науках розглядається найчастіше як філософсько-культурологічне та соціально-психологічне явище і стає об'єктом дослідження відповідних наукових дисциплін. Відповідно до цього ми виділяємо основні підходи до осмислення цього феномена, перш за все, уточнюються психологічні механізми породження маски, значимі не тільки для особистості взагалі, а й для особистості творчої, що репрезентує допомогою маски себе в межах створеного нею художнього твору.

Згідно з психологічним підходом, наративна маска розглядається як особливий захисний механізм особистості, самоконструююча поведінкова стратегія, спрямована на підтримку іншого «я», що впливає з бажання створити хибне враження про себе або знайти анонімність. Маска як актуалізація власного образу в тій чи іншій поведінкової ситуації з'являється в результаті рефлексії особистості, позбавленої цілісності, що дозволяє розглядати маску як форму захисту внутрішнього світу її носія в процесі набуття цілісності та подолання «дуальності» (І.С. Кон, Дж. Маргаліс, К. Г. Юнг).

Соціологічний підхід пов'язує маску (*імідж* як модифікацію маски) з обманом і вважає її способом репрезентації індивідом самого себе в рамках соціуму з метою завоювання задовільної позиції в матеріальному світі; при цьому функції маски не зводяться лише до приховування істинного вигляду її носія від соціуму з метою злиття з ним, маска одночасно спотворює, закриває соціальний світ від свого носія (П. Екман, Е. Гоффман).

Структурно-семіотичний підхід передбачає розгляд маски в якості символічного матеріального об'єкта, подібного до людського обличчя, морді тварини або пташиної голові, який накладається на обличчя учасників обряду



або ритуального дійства, який побутує у певній етнічній спільності чи суспільстві, що трансформується в міжкультурних контактах (К. Леві-Строс, Р. Жирар).

При лінгвістичному підході маска розглядається як феномен мовного спілкування, засіб стилізації; це «метод» мовної характеристики, за допомогою якого будь-якому персонажу, що «говорить» у творі, навмисно додаються специфічні мовні особливості, які в тій чи іншій мірі віддаляють його з іншими учасниками комунікативного акту, діалогу (Г.О. Винокур, В.В. Виноградов, Є.Я. Шмельова, А.Д. Шмельов, Г. Башляр).

При літературознавчому підході, по-перше, маска розглядається як синтетичний драматургічний жанр, що виник на основі середньовічної фольклорної традиції і карнавальної ренесансної культури. По-друге, маска постає однією з форм літературної образності, засобом художньої умовності, в зв'язку з чим найважливішими аспектами літературної маски стають маска героя (спосіб приховування реального "лику" персонажа за допомогою перевдягання, маскування, зміна поведінки, міміки, жестів тощо ) і маска автора [15, с. 285]. Наративна маска як засіб позиціонування, об'єктивації «за» автором себе в художньому творі є двоєдиним феноменом: з одного боку, це стилістично маркований літературний прийом, з іншого - художній образ, сконструйований автором з метою приховати / уявити себе в образі «іншого», нерідко «основоположний прийом літературної містифікації».

Прагматична та еkleктична гнучкість постмодерністських дискурсів дозволяє поєднувати розмаїття традиційних та інноваційних стилів, змінювати встановлені межі між жанрами, художніми формами, теорією та практикою, високим та низьким стилями, балансувати між старими та новими формами художнього зображення. Читач отримує повну свободу, може прийняти участь у створенні тексту, бере на себе деякі функції письменника і певною мірою впливає на художній текст, обирає свій шлях його прочитання.

Постмодерна гра з читачем є характерною ознакою постмодерної манери письма поруч з іншими особливостями постмодерного тексту, якому властиві певна дискретність, неозначеність, тенденції до замовчування, відмова від утвердження єдино правильної істини, інтертекстуальність, зокрема цитування, колажування, гра зі стилями та реципієнтами, а також іронічність авторської позиції. На наративному рівні оповіді постмодерний твір, зазвичай, створює у читача невпевненість у ході розвитку подій, неспівпадіння читацького і текстуального “горизонтів сподівань”. Особливої уваги заслуговує деструктивна постмодерна гра з читачем, скерована на руйнування стереотипів, традиційних уявлень та суспільних табу.

Принцип нонієрархії, який лежить в основі постмодерного структуротворення, є вагомим чинником постмодерної комунікації автора і читача, оскільки для першого він передбачає відмову від упередженого підбору засобів при творенні тексту, а для другого – відмову від спроби вибудувати єдину взаємозв’язану інтерпретацію.

Слід наголосити, що в літературно-художньому контексті важливим аспектом проблеми співвідношення тексту художнього твору з авторським «я» цього тексту є проблема автоінтерпретації (авторереферентності, самоідентифікації), тобто виявлення і дослідження ступеня і способів авторської репрезентації у межах художнього твору. В художній літературі існують різноманітні способи авторської самоідентифікації й саморепрезентації, які знаходять відображення у взаємовідношенні й взаємовпливі автора й образу автора, автора й оповідача/розповідача, їх ігровій самототожності, або ж навпаки, принциповій нетотожності [65, с. 29].

Незважаючи на те, що перші підвалини для дослідження феномену маски були закладені ще в 20-х роках ХХ століття російським літературознавцем М.М. Бахтіним, найбільшого поширення термін «авторська маска» отримав у 1985 році після введення його у науковий обіг американським критиком Карлом Малмгренем. На думку автора праці «Художній простір у модерністському та постмодерністському романі»

(*Fictional space in the modernist and postmodernist novel*, 1985), «змістовим центром типового постмодерністського роману, який об'єднує різноманітні змістові елементи фрагментарної оповіді, є «образ автора», який, за Малмгреном, тотожний «авторській масці»» [108, с. 32].

Хоча термін «авторська маска» традиційно вживається переважно для постмодерністських творів, а відтак вважається одним із засобів поетики постмодернізму, однак останні дослідження свідчать про актуальність застосування цього елемента поетики стосовно літератури інших історичних епох [65, с. 28]. Закладені в «авторській масці» потенції дозволяють розглядати її як засіб реалізації не тільки естетичної, а й комунікативної задачі автора в межах художнього тексту. Мається на увазі створення комічного ефекту, наближення читача до тексту або дистанціювання від нього. Маркерами наративної маски можуть вважатися наступні ознаки: автобіографічні паралелі та відповідності; чергування оповідних інстанцій (від першої особи до третьої або ж навпаки); зміна тону оповіді; передмови, в яких автор містифікує читача тим, що виступає в ролі публікатора; автопародіювання на рівні інтонації; «вивертання» власних сюжетів; наявність автоалюзій та ремінісценцій тощо [20, с. 115].

Вважаємо, що багаторівневий аналіз літературних творів з неодмінним акцентом на концепті авторської маски дозволить виявити особливості взаємовідносин між такими категоріями, як «автор – герой», «автор – оповідач», «автор – образ автора». Відтак, авторська маска стає своєрідним синтезом самовираження автора та його подальшої трансформації з реальної постаті в художній образ, який функціонує в межах текстового простору. Але реальна постать письменника й образ автора у творі не є тотожними. Автор в літературному творі наділений широкими повноваженнями у зображенні героїв і має різноманітний спектр самовираження. Так, письменник може бути безпосереднім учасником подій або стороннім спостерігачем, або ж виконувати функцію оповідача/розповідача, від імені якого ведеться оповідь/розповідь. На думку М.М. Бахтіна, автор знає все, що відомо його

героям, що вони бачать, чують, думають; автору відомо навіть те, чого вони не знають [14, с. 95]. Автор може конструювати різні стосунки зі своїми персонажами, але при цьому він «повинен знаходитися на межі створеного ним світу, як активний творець останнього» [14, с. 176]. У структурі художнього твору доречно говорити лише про функціонування образу автора або авторської маски, за допомогою чого автор «реальний» має змогу опинитися у художньому просторі твору.

Наративна маска, яку використовує наратор, оповідаючи історію, не завжди є надійною. Вона може навмисно спотворювати, викривляти події та давати неправдиві уявлення читачеві. Вейн Бут називає наратора надійним, якщо він говорить або діє згідно з нормами твору (з нормами імпліцитного (абстрактного) автора), і ненадійним – якщо він таким не є (*reliable & unreliable narrator*). Ненадійність наративної маски не полягає у брехливих, оманливих свідченнях. Найчастіше це справа незнання, неусвідомлення, наративна маска помиляється або впевнена у володінні певними якостями, хоча автор це заперечує. Іноді майже неможливо визначити, до якої міри наратор є ненадійним [30, с. 158-159]. Потреба в ненадійній нарації виникає, коли потрібно пояснити непослідовність, суперечність у наративі, не звинувачуючи при цьому автора [27, с. 14].

Є два основні способи зображення наративної маски – експліцитне та імпліцитне. Експліцитне зображення засновується на самопрезентації наратора. Вона може називати своє ім'я, описувати себе як «Я», розповідати історію свого життя, викладати спосіб свого мислення. Імпліцитне зображення здійснюється за допомогою симптомів тексту. Експліцитна наративна маска є явною, у той час як імпліцитна – неявною.

Метою наративної маски є звільнення автора від будь-якої відповідальності за «факти» фіктивного наративу [47, с.286]. Жерар Женетт кодифікував цей принцип у подвійній формулі:  $A=N$  – фактичний наратив (*factual narrative*),  $A \neq N$  – фіктивний наратив (*fictional narrative*). Наративна маска функціонує першочергово, щоб встановити репрезентаційні рамки, у

межах яких наративний дискурс може бути прочитаний як доповідь, повідомлення, а не як вимисел. Чітка, яскраво виражена наративна маска потрібна для того, щоб вигадана інформація була представлена не як уявна, фіктивна, а як така, якою володіють.

Обов'язковим конструктивним завданням наративної маски є здійснення наративної функції, яку Б. О. Корман називає репрезентативною [59, с. 48]. Ця функція завжди поєднується із функцією контролю, оскільки наратор контролює структуру тексту в тому значенні, що він має можливість цитувати (інтерп- ретувати) дискурс персонажів. Наративна маска не має особистості, це абстракція, але в неї є функція, а точніше – місія. Наративна маска функціонально впорядковує текстову структуру твору. «Гра наратора з читачем – це своєрідне запрошення до комунікації, спроба примирити всезнання та всеправність автора із прагненням до самопривласнення чужого досвіду читачем» [59, с. 64].

«Наратор відіграє роль посередника, з одного боку, між двома активними суб'єктами реальної комунікації: автором і читачем, а з іншого – між автором і персонажем. За волею автора наратор виконує типові комунікативні функції: встановлення часових, просторових і суб'єктно-об'єктних координат фіктивного світу епічного тексту, ототожнення реального і образного світу чи їх відчуження, протиставлення тощо» [1, с. 214].

Наративні маски як оповідні інстанції різняться від авторів та читачів різними видами залучення або віддалення, від глибокої особистої турботи до допитливої відстороненості. Виходячи зі сказаного вище, виокремлюємо такі функції наратора в художньому тексті:

– об'єднувальна – наративна маска забезпечує цілісність структури і композиції тексту, впорядковує текстову структуру твору;

– посередницька – наративна маска виступає посередником у взаємовідносинах як між автором та читачем, так і між автором та персонажем;

– репрезентативна – наративна маска презентує художній твір не як вигадку, а як реальну ситуацію; він може ототожнювати реальний та образний світ або протиставляти їх;

– контролю – наративна маска контролює сприйняття твору читачем;

– комунікативна – наративна маска установлює часові та просторові обмеження фіктивного світу художнього твору.

З теоретико-літературної точки зору наративна маска є однією з форм репрезентації наратора «реального» в межах художнього твору, яка втілюється в образі фіктивного оповідача. Наративна маска має безпосередній зв'язок зі своїм носієм (наратором), який використовує її для приховування/прояву самого себе в текстовому просторі. Відтак, лінгвістичні дослідження з урахуванням категорії наративної маски не тільки як художнього феномену, а й як однієї з форм перевтілення наратора.

Гіпотезою нашого дослідження є припущення, що наративна маска – це різновид образу наратора, який згідно когнітивною теорією образу (див. Белєхова Л.І., Димитренко Л.В., С.О. Хахалова, Н.А. Чес, О.Й. Філіпчик, А.О. Колесова) – це тривимірний текстовий конструкт, який інтегрує перед концептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі.

Передконцептуальна іпостась образу включає концептуальні імплікації архетипів, що є підґрунтям класифікації наративних масок. Такі імплікації розкриваються у ході нашого дослідження в результаті когнітивно-семантичного аналізу ключових слів комунікативної ситуації, яку повістує наратор.

Концептуальна іпостась образу наратора маніфестується у вигляді сем та смислів, які вилучаються через аналіз концептуальних метафор, які реконструюються через семантику комунікативних ситуацій.

Вербальна іпостась репрезентується у вигляді ключових слів, стилістичних засобів та прийомів, які використанні при зображенні комунікативних ситуацій наративу. Додатково ми вилучаємо ще один шар, який містить наративні прийоми.

Як посередник у комунікативному акті маска одночасно належить і своєму носієві, і його новій репрезентації, і тому контексту/середовищу, в якому вона діє і яким сприймається. За О. Осовським, авторська маска – це «спосіб приховування письменником власного обличчя з метою створення у читача іншого (відмінного від реального) образу автора, в окремих випадках – основний прийом літературної містифікації» [69, с. 51]. З огляду на запропоноване визначення, загальна схема процесу «маскування» («лице – маска – образ») може бути конкретизована до вигляду «автор – авторська маска – образ автора», де авторська маска виступає інструментом перетворення автора на когось якісно іншого і створення нової цілісної свідомості, носій якої або безпосередньо задіяний у тексті як персонаж, або ж просто виступає в якості непричетного до подій наратора, покликаного лише спостерігати та оцінювати, причому за критеріями, які «реальний» автор не обов'язкового поділяє.

Науковці намагаються дослідити постмодерністський прийом “вдягання маски наратором у художньому творі” в межах культурологічної, соціально-психологічної, філософської та літературознавчої галузей. Відповідно, для усвідомлення сутності поняття маски російська дослідниця О. Осьмухіна виокремлює такі підходи: 1) психологічний, в якому маска розглядається як захисний механізм особистості, певна поведінкова стратегія, обумовлена прагненням справити хибне враження про себе (І.С. Кон, К.Г. Юнг); 2) соціологічний підхід пов'язує маску з навмисним викривленням істини, тобто функція маски полягає у приховуванні справжнього обличчя її носія від соціуму з метою злиття з останнім (П. Екман, Е. Гофман); 3) структурно-семіотичний підхід пропонує розглядати маску як символічний матеріальний об'єкт, подібний обличчю людини, голові тварини або птаха, який накладається на обличчя учасників обрядів та ритуалів (К. Леві-Стросс); 4) при лінгвістичному підході маска розглядається як феномен мовної комунікації, як спосіб мовної характеристики, за допомогою якого персонаж наділяється специфічними мовними особливостями, які покликані вирізнити

його з-поміж інших учасників комунікативного акту (Г. Башляр, В. Виноградов, Г. Винокур); 5) у літературознавчому підході маска, по-перше, розглядається як синтетичний драматургічний жанр, що виник на основі середньовічної фольклорної традиції й карнавальної ренесансної культури [65, с. 38] а, по-друге, є однією з форм літературної образності, внаслідок чого найважливішими елементами літературної маски стають маска героя (приховування реального «обличчя» персонажа за допомогою переодягання, зміни міміки, жестів, моделі поведінки) й маска автора [72, с. 35].

Наративна маска виступає центром орієнтації, основна фігура у творі, в структурі наративу. Відтак основними чинниками формування художнього світу є автор-письменник і автор-натор. Перший з них поєднує низку конкретних понять: автор-письменник, автор-стиль, внутрішній автор, автор-ідея. Інший – тип натора, що залежить від авторської стратегії викладу, є безпосереднім функціональним засобом побудови художнього світу. Співвіднесеністю обох смислових інстанцій зумовлюється механізм перебігу нарації, сюжетно-композиційна структура твору, врешті – форма художнього викладу.

У сучасному літературознавстві існують численні визначення, складові поняття «нративна маска»: «голос автора» (М. Бахтін), «авторська свідомість» (Б.Корман), «авторська оцінка» (Т.Савченко), «авторська поведінка» (А. Фаустов), «авторська активність» (М. Гіршман), «авторська присутність» (С. Бройтман), «авторська модальність» (А. Чудаков), «образ автора» (В. Виноградов, Н. Бонецкая, М. Брандес). За допомогою різних дефініцій дослідники намагаються підкреслити різницю між особистістю творця і її художнім втіленням. Однак представлені вище визначення не є синонімічні і відображають різну ступінь співвідношення понять автор художній твір. В цілому можна говорити про те, що автор в художньому творі це та творча енергія, яка знаходить своє вираження на різних рівнях тексту.



Російський лінгвіст, семіотик В. В. Іванов говорить про феномен маски як про «один із важливих елементів усіх відомих науці суспільств і традицій. Роль маски [...] різниться залежно від соціальних, історичних, географічних факторів. Та якоюсь мірою маска завжди присутня. Здатність до виготовлення і використання маски чи її аналогів може бути визнаною однією із універсальних людських властивостей» [72, с. 133]. Відтак мова про «універсальну людську властивість» дає всі підстави вважати маску не лише здобутком культури, а й важливим проявом/елементом самого буття людини, суспільства, людини в суспільстві. Тут варто згадати і міркування М. М. Бахтіна про те, що для повного усвідомлення власного я людині замало самого розуміння я-для-себе; «не-я в мені, тобто буття в мені, значно більше, ніж я в мені», тому повністю зреалізуватись та проявити всі свої почуття я може лише через входження у світ, де завжди є інший. Людина не може бути просто собою, вона зливається у бутті з іншим: «Я ховається в іншого та в інших, хоче бути тільки іншим для інших, увійти до кінця в світ інших, як інший, скинути із себе тягар єдиного в світі я (я-для-себе)» [14, с. 371]. Той факт, що це я «єдине в світі», означає не лише те, що крім самої людини, більше ніхто його не побачить і що людське співбуття цілком природно проявляється лише через маски «я-для-іншого» та «інший-для-мене», а й те, що саме формування цієї маски не односторонній процес, а результат співтворчості, співіснування я та іншого, що одягання/носіння її – це своєрідний діалог з тими, хто поруч.

Розмірковуючи над проблемою образу автора, М.М. Бахтін розрізняє первинного (не створеного) і вторинного автора (образ автора, створений первинним автором). Дослідник наполягає на тому, що «первинний автор не може бути образом» і «виступати з прямим словом», оскільки «від особи письменника нічого не можна сказати», адже говорячи просто як письменник, без перевтілення в образ, «первинний автор» може перетворитися на звичайного публіциста, мораліста, вченого тощо [14, с. 373]. Вже саме судження про обов'язковість «вторинного автора» спонукає

до думки про неминучість використання авторської маски у творчому процесі, однак дослідник йде далі і висловлює ідею про те, що лице без маски взагалі заперечує авторство [14, с. 377]. Подібно до того як В.В. Іванов назвав маску «однією з універсальних людських властивостей», М.М. Бахтін приводить нас до думки, що й авторську маску можна вважати універсальною властивістю автора. І так само, як і сприйняття будь-якої іншої маски, ця універсальна авторська властивість проявляється через «співтворчість тих, хто розуміє» [14, с. 366], тобто в творчому діалозі «автор – читач», в якому не лише сам автор може позиціонувати себе у будь-якому образі, а й читач має право сприймати його по-своєму, вірити йому або не вірити, схвалювати або засуджувати, зрештою навіть домислювати чи переосмислювати, адже «творче розуміння продовжує творчість» [14, с. 376].

Універсальну властивість людини творити маски можна вписати і в ширший, ігровий контекст. Г. Мілер розглядає гру як основу творення культури, зокрема й мистецтва, і називає серед ключових її ознак «цілеспрямованість», «дію з власної волі», «умовну справжність», час і місце, тобто контекст, і правила [110, с. 47]. У межах певного тексту (місце), поки він сприймається реципієнтом (час), автор і читач добровільно вступають у гру з метою співтворення та співтлумачення образу автора, умовна справжність якого, аби ця гра принесла задоволення і результат (адекватне розуміння), мусить бути прийнятою, адже, за словами Г. Мілера, «той хто не сприймає гру серйозно, псує її» [110, с. 47]. За правилами гри авторська інтенція обирає певну маску і задає напрямки формування себе в тексті, провокуючи активного читача на інтерпретацію.

Багатоаспектність та багаторівневість явища маски залучає до її вивчення під різними взаємодоповнюючими кутами зору. Психологія, зокрема К.-Г.Юнг розглядає маску, «персону», як один із ключових архетипів колективному несвідомому, «зіграна роль, яку промовляє колективна психіка», «компроміс між індивідумом та соціальністю з приводу того, «ким хтось є». Цей хтось отримує ім'я, отримує титул, представляє посаду і є тим

або іншим» [88, с. 24]. Таким чином, персона/маска водночас і захисний механізм людського Я в суспільстві, де кожна «самість» мусить пристосовуватись до соціальності, і також загроза втратити себе через вживання в роль і роздвоєння як наслідок цього вживання. Письменник як член конкретного суспільства, очевидно, теж підвладний певним психологічним законам «колективного несвідомого» і відтак позиціонує себе через персону митця певного соціального походження, художнього напрямку, ідейного спрямування, мистецького об'єднання, адресанта конкретної аудиторії. Однак у той час, коли решта людей лише несвідомо ховається під однією/ кількома масками, він, як непересічна творча особистість, окрім власної соціальної персони, цілком осмислено від твору до твору (чи навіть в межах одного тексту) вимальовує величезний спектр яскравих образів-масок, більшою чи меншою мірою подібних до власної особистості.

Класифікувати нарративні маски за К.Г. Юнгом та Л.І. Белеховою можна тільки враховуючи передконцептуальні структури людської свідомості, які лежать в основі типології психологічних архетипів. В основі класифікації лежить типологія архетипів, запропонована К. Юнгом та розроблена Л.І. Белеховою. Так психологічний архетип ТІНЬ трансформується в нарративну маску блазня, для якого є характерним концептуальна імплікація роздвоєння та зустрічі із самим собою. Цей тип нарративної маски «вдягає» оповідач у психонарративному романі, де існують дві чи більше свідомості в одній і тій самій особистості. В архетипі ДУХ, який актуалізується в архетипних персонажах Мудреця, Старого, чарівника, представлена нарративна маска науковця, який в процесі оповіді оперує фактами, загальноприйнятими догмами, використовує великий спектр термінології, або ж псевдонауковця, якщо наратор в образі нарративної маски блазня імітує використання термінології задля хизування. Іншим типом нарративної маски виступає маска захисника/ адвоката, яка характерна психологічному архетипу ЕГО, що містить у собі концептуальні імплікації рівноваги та відновлення справедливості. В основі нарративної маски агресора/ обвинувача

лежить психологічний архетип ТЕМРЯВА. Підґрунтям для створення наративної маски мрійника став психологічний архетип СВІТЛО [20, с. 324].

К.Леві-Стросс, представник структурної антропології, розглядає маски як елементи цілісної структури, які «не піддаються інтерпретації в собі і для себе як ізольовані об'єкти». Подібно до міфу, який можна тлумачити лише в системі власних трансформацій, маску також слід помістити у ряд інших масок, наділених різноманітними елементами оформлення та функціональними завданнями. Кожна маска є елементом певної міфологічної структури, яка наділяє її змістом, пояснює «легендарне або надприродне походження та роль у ритуалі, економіці, соціальному житті» [62, с. 24]. У цьому аспекті є досить цікавою гіпотеза дослідника щодо можливості використовувати схему інтерпретації міфу та його структурних елементів у дослідженнях творів мистецтва. Зокрема, доречним у нашому випадку можна вважати аналіз авторської маски як частини цілісної текстової структури, що фігурує у ряді інших творів та художніх перевтілень цього ж письменника, за допомогою чого можна пояснити ситуативну доречність використання відповідної маски і відповідних засобів її творення. Цікавими для структуралістського аналізу може бути також і сама опозиція лице/маска (автор/авторська маска) з усіма її конкретизаціями: правда/обман, смерть/життя, динаміка/статика, ніщо/смысл, краса/потворність, таємниця/викриття тощо.

Семіотик В.В. Іванов відстоює погляд на маску як на знак, «матеріальний об'єкт, який повідомляє дещо відмінне від себе самого, передає якийсь зміст або смисл», в якому видима сторона маски виступає означником, а її соціальна та індивідуальна функції означуваним [69, с. 32]. У випадку з авторською маскою, «матеріально»/вербально втіленою в адекватних художніх засобах, такою функцією можна вважати «нове обличчя» автора, який виступає у тексті в образі наратора або Я-героя.

Філолог та культуролог Л.А. Софронова розглядає маску, що втратила свою предметність, як концепт, котрий «проявляє тенденцію до розширення

кола значень. У першу чергу маскою стає людина: її обличчя, тіло, душа – усе може бути маскою» [79, с. 56]. У такому ракурсі можна розглядати не лише людину-в-житті / людину-в-суспільстві, а й людину-в-тексті, тобто феномен авторської маски як конкретну реалізацію концепту і як штучний образ, котрий за допомогою різних художніх прийомів змушує читача повірити в свою справжність, а відтак ідентифікувати себе із реальним автором. Така смислова опозиція, як видиме / невидиме, грає важливу роль в створенні концепту маски. «Маска – візуальна межа між видимістю і сутністю, що відсікає таємницю від сформульованої реальності» [79, с. 39]. Через цю опозицію розкривається ще один ракурс маски. Вона, хоч і представлена на загальний огляд, малозначима, так як головне приховано під видимою маскою. Людина зовсім не випадково вибирає ту чи іншу маску, отже, вона також її характеризує. Опозиція видиме / невидиме часто збагачується різними культурними кодами.

В. Шпільман під «мовленнєвою маскою» розуміє перевтілення в іншу мовну особистість, де імітація чужої мовної поведінки включає іншу манеру мови, інший лексикон і передбачає іншу картину світу. Комунікативна стратегія «мовна маска» виконує такі функції: маніпулятивну, іміджеутворюючу, ігрову і функцію самовираження [84, с. 80].

О. О. Кузнєцова розглядає маску як засіб маскування, перевтілення ритора й ототожнення його аудиторією з його маскою, яка характеризує соціокультурний тип, що є основою маски. Дослідник виявляє сім типів масок: «фактолог», «правознавець», «захисник», «оповідач», «громадянин», «проповідник», «обвинувач» [84, с. 82].

О. С. Попова підходить до розгляду проблем маніпуляцій у тексті з розуміння тактик «Підміни цілей», «Надягання маски», «Ігри з мотивом», які характерні для будь-якого маніпулятивного рекламного дискурсу і виявляються пов'язаними з центральними фігурами комунікативної події (адресатом і адресантом) та їх відображенням у дискурсі. З точки зору риторики, «маска», на думку автора, рівнозначна позиції автора дискурсу [84,

с. 39]. Поведінка наратора будується на усуненні будь-якої (соціальної, психологічної і т. п.) дистанції у «спілкуванні» з адресатом. Оповідач за допомогою тактики «надягання маски» усуває з дискурсу свої особисті інтереси та цілі. При цьому роль дбайливого помічника може програватися адресантом через цілий ряд масок або позицій — інформатора, коментатора, співрозмовника, порадника, емоційного лідера, наставника, трибуна [84, с. 76 – 88].

К. С. Карчевська доходить висновку, що сюжети архетипів, властиві міфологічним образам, і розрізняє два види архетипів: домінантний мотив Героя і Тіні (відповідає жанрам романів-жахів, пригодницького роману, детективів і комедій); домінантний мотив Аніма-Анімус (актуалізується в основному в романтичних оповідях) [62, с. 58].

У постмодерністському дискурсі оповідач свідомо створює для себе ту або іншу «маску», тим самим усуваючи з тексту себе. Обрана оповідачем «маска» дозволяє не тільки приховати колективність творення дискурсу і справжні цілі адресанта, а й конкретизувати образ автора та його ставлення до адресата [108, с. 19-20]. Вивчення і переосмислення наукового доробку з проблеми маски дає змогу спиратись на класифікацію, запропоновану Є. С. Поповою, до яких вона відносить маску інформатора, коментатора, співрозмовника, порадника, емоційного лідера, наставника, трибуна. На наш погляд, дані види мовленнєвих масок найближче передають мовленнєві образи героїв оповідних дискурсів.

Отже, маску можна вважати основним прийомом формування суб'єктивної наративної свідомості / образу автора у системі «наратор – наративна маска – читач» з метою створення ефекту достовірності і здобуття читацької довіри до текстової дійсності. Феномен авторської маски є основою творення наративної маски, проте категорія "автора" повністю зникає у межах Постмодернізму. У такий спосіб наративна маска є конкретним виявом загального концепту і цілком вписується в систему підходів до тлумачення маски, об'єднаних спільним розумінням її природи

як засобу перевтілення певного обличчя людини/предмета/явища в якісно новий образ.

### **Висновки до першого розділу**

Проведений теоретичний огляд дослідницьких студій, що окреслюють основні концепції і засади наратології, її термінологічного апарату, дозволяє зробити такі висновки:

1. Наративна маска витікає із понять наратор та авторська маска, і виступає образом наратора, в який перевтілюється персонаж твору в ході повісткування залежно від комунікативної ситуації у постмодерністському дискурсі.

2. Межі застосування категорії «маска» вельми розширилися у зв'язку з ускладненням пізнавальних процесів і поглибленням самосвідомості особистості, усвідомленням комунікативної природи наукового знання і ускладненням механізмів культурної інтеграції. Наративна маска в гуманітарних науках розглядається найчастіше як філософсько-культурологічне та соціально-психологічне явище і стає об'єктом дослідження відповідних наукових дисциплін. Відповідно до цього ми виділяємо основні підходи до осмислення цього феномена, перш за все, уточнюються психологічні механізми породження маски, значимі не тільки для особистості взагалі, а й для особистості творчої, що репрезентує допомогою маски себе в межах створеного нею художнього твору.

3. Постмодерна гра з читачем є характерною ознакою постмодерної манери письма поруч з іншими особливостями постмодерного тексту, якому властиві певна дискретність, неозначеність, тенденції до замовчування, відмова від утвердження єдино правильної істини, інтертекстуальність, зокрема цитування, колажування, гра зі стилями та реципієнтами, а також іронічність авторської позиції.

4. У контексті реферованої дисертації НМ розглядається нами як

різновид образу наратора, в який перевтілюється наратор чи персонаж постмодерністського дискурсу в ході повістування, залежно від змісту наративної ситуації. Наративна ситуація – це дискурсний фрагмент, в якому розповідається про якусь подію, історію, з яких складається композиційно-сюжетна структура наративу, що використовується для інтенсифікації та смислової організації мовлення з метою здійснення прагматичного впливу на адресата. НМ залучає читача до роздумів чи переживань, активізуючи його когнітивно-інтерпретативну діяльність, змушуючи робити висновки самостійно. Ім'я маски – це результат лінгво-когнітивної операції узагальнення семантики ключових слів наративної ситуації.

### Список використаних джерел у першому розділі

1. Автор и текст. Петербургский сборник / Под ред. В.М. Марковича и Вольфа Шмида. 1996. 470 с.
2. Андреева К.А. Литературный нарратив : когнитивные аспекты текстовой семантики, грамматики, поэтики. 2004. 244 с.
3. Аристотель. Поэтика. 1967. 136 с.
4. Арутюнова Н.Д. Дискурс. М. : Сов. энцикл., 1990. 247 с.
5. Бабелюк О. Принципи виявлення дієгетичного / недієгетичного наратора в американських постмодерністських коротких оповіданнях // Наука і сучасність : зб. наук. пр. ; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. – 2005. Вип. 48. С. 205–217.
6. Балдинюк В. Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука) [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06. К., 2004. 20 с.
7. Бальбуров Э.А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий // Критика и семиотика. М. : АСТ. 2002. С. 71-78.
8. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику. М. : Едиториал. 2003. 360 с.



9. Баранська О.М. Ліричний герой та літературна особистість Я.П.Полонського : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 / Сімферополь : Вид-во Тавр. нац. ун-ту ім. В.І. Вернадського. 2001. 19 с.
10. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. : Трактаты, статьи, эссе. М. : Изд-во МГУ. 2009. 430 с.
11. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М. : Радуга, 1983. 367 с.
12. Барт Р. Смерть автора. М. : Прогресс, 1989. 351 с.
13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. 504 с.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 445 с.
15. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и др. гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Литературно-критические статьи. М. : Художественная литература. 1986. 506 с.
16. Бахтін М.М. Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. Львів : Літопис, 2002. 424 с.
17. Безребра Н. Ю. Лінгвостилістичний та семантико-когнітивний аспекти поезики Е. Дікінсон: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. К. 2007. 197 с.
18. Бехта І.А. Дискурс наратора в англomовній прозі. К. : Грамота, 2004. 304 с.
19. Бехта І. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу // Вісник Сумського держ. ун-ту. Серія : Філологічні науки. 2004. № 3 (62). С. 26–32.
20. Белехова Л.І. Словесний поетичний образ в історико - типологічній перспективі : лінгвокогнітивний аспект : [моногр.]. Херсон: Айлант, 2002. 368 с.
21. Білодід І.К. Вибрані праці 3-х томах / АН СРСР АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. К. : Наук. думка, 1986. Т. 1. 446 с.

22. Боневская Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория. М. : Наука, 1986. 303 с.
23. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствознание. М. : Мир, 1972. С. 108–135.
24. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Семиотика. М. : Радуга, 1983. С. 429–436.
25. Бройтман С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. М. : РГГУ, 2001. 320 с.
26. Бубняк Р.А. Літературно-критичний дискурс : сутність, структура, засоби вираження. – Автореф. дис. ...к.філол.н. : 10.01.06 "Теорія літератури". Тернопіль : АСТОН. 2001. 20 с.
27. Будний В.В. Кто говорит у литературном творі? // Українське літературознавство. К. : Наук. Думка. 2003. Вип. 66. 173 с.
28. Бук С. Форми нарації в романі Іздрика «Подвійний Леон» // Слово і час. 2006. № 2. С. 63–67.
29. Букетова Н. Наративні модуляції в «Царівні» О. Кобилянської та «Місіс Делуей» В. Вулф // Наративні виміри літератури : матеріали Міжнародної конференції з наратології ; 23–24 жовтня 2003 р., м. Тернопіль / упоряд. І. В. Папуша // Studia methodologica. 2005. Вип. 16. С. 130–135.
30. Бут У.К. Риторика художественной прозы. М. : Вестник Моск. ун-та. 1996. № 3. С. 132-159.
31. Валгина Н.С. Теория текста. М. : Логос. 2004. 280 с.
32. Васильева А.Н. Художественная речь. М. : Русский язык. 1983. 256 с.
33. Васильків М. Наративні особливості «Криничара» М. Дочинця: повчання через розповідь // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія : Філологія. Соціальні комунікації. 2014. Вип. 1 (29). С. 25–29.
34. Вежицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс. 1978. Вып. VIII. С. 402–421.

35. Виноградов В.В. О теории художественной прозы. М. : Высшая школа. 1971. 240 с.
36. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М. : Изд-во АН СССР. 1963. 255 с.
37. Винокур Г.О. Филологические исследования : Лингвистика и поэтика. М. : Наука. 1990. 452 с.
38. Воробьёва О.П. Стилистика текста // Стилистика английского языка : Учебник / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьёва, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко. К. : Вища школа. 1991. с. 229.
39. Воропай Т.С. В поисках себя. Идентичность и дискурс. – Х. : ХГПУ. 1999. 418 с.
40. Галич О.А. Теорія літератури : підручник / О.А. Галич, В.М. Назарець , Є.М. Васильєв. К. : Либідь. 2001. 488 с.
41. Греймас А.-Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // А.-Ж. Греймас, Ж. Круте. М. : Радуга. 1983. – 550 с.
42. Денисова С.П. Интимизация и лингвистические средства ее выражения в русской художественной прозе конца XIX – начала XX ст. : автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык». К. : Вища школа. 1991. 16 с.
43. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. 1995. С. 171.
44. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : кол. моногр. / Безугла Л. Р., Бондаренко Є. В., Пасинок В. Г., Піхтовнікова Л. С., Солощук Л. В., Фролова І. Є., Швачко С. О., Швеченко І. С. / під заг. ред. І. С. Шевченко. Х. : Константа. 2005. 354 с.
45. Еко У. Поміж автором і текстом // Антологія світової літ.-крит. думки XX ст.. Л. : Літопис, 2002. 582 с.
46. Женетт Ж. Вымысел и слог / Ж. Женетт // Фигуры : [в 2 т.]. 1998. Т. 2. С. 342-452.

47. Женетт Ж. Границы повествовательности // *Фигуры* : [в 2 т.]. 1998. Т. 1. С. 283-299.
48. Женетт Ж. Пространство и язык / Ж. Женетт // *Фигуры* : [в 2 т.]. – 1998. Т. 1. С. 126-132.
49. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика // *Фигуры* : [в 2 т.]. 1998. Т. 2. С. 159-179.
50. Женетт Ж. *Фигуры*. В 2-х томах. Том 1. 1998. 472 с.
51. Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приёмы – Текст. 1996. 344 с.
52. Зенкин С.Н. Критика нарративного разума [Электронный ресурс] 2004. №65. Режим доступа:  
<http://magazines-russ.ru/nlo/2004/65/zen.html>.
53. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М. : ИНИОН РАН – INTRADA. 2001. 384 с.
54. Изотова Н. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англomовному біографічних романах ХХ століття: семантико-когнітивній та нарративні аспекти: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ. нац. лінгвіст. ун-т. К., 2009. 21 с.
55. Капленко О.М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». – К. : Вища школа. 2005. 20 с.
56. Карпенко М.А. Из лингвистической терминологии Л. А. Булаховского : деэтимологизация, интимизация, сверхфразовое единство // *Лингвистическая терминология в советском языкознании*. 1991. С. 35-36.
57. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М. : Наука. 1972. 218 с.
58. Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. Ижевск : Институт компьютерных исследований. 2006. 142 с.

59. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. 1981. 152 с.
60. Корольова А.В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті: Монографія. К. : Вид. центр КНЛУ. 2002. 267 с.
61. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. М.: РОССПЕН. 2004. 656 с.
62. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Львів : ЛНУ ім. І. Франка. 1997. 17 с.
63. Леонтьева Е.А. Точка зрення в нарративе : На матеріалі сопоставительного аналізу сучасних російських коротких розповідей і їх перекладів на німецький мову : Дис. ... канд. філол. наук : 10.02.20. Тюмень : Агат, 2005. 190 с.
64. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. М. : Алетейя, 1998. 231 с.
65. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. М. : Гнозис, 1994. С. 10-263.
66. Матвієнко С.В. Децентрація тексту як гра з читачем («Подорож ученого доктора Леонардо...» Майка Йогансена) // Магістеріум. Л. : Сплайн, 1999. Вип. 2. С. 18-24.
67. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ ст. у дзеркалі наратології. Л. : Сплайн. 2008. 334 с.
68. Мусвик В.А. Маска // Літературна енциклопедія термінів і понять. М. : Інститут наук. інформації по суспільним наукам РАН. 2003. 511 с.
69. Новікова Є.С. Теоретичні підвалини дослідження наративу в сучасній лінгвістичній парадигмі. Х. : Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. 2010. №928. С. 186-191.
70. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс. 1986. С. 22-131.

71. Островська А.В. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації к. XIX – п. XX ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського). Дис. ... канд. філол. наук / А.В. Островська. Донецьк: ДНУ. 1999. 205 с.

72. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х гг. : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филोल. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература». Саранск : Вид-во Мордов. ун-ту. 2009. 40 с.

73. Палійчук А.Л. Наративний код інтимізації (на матеріалі англomовного художнього дискурсу) : дис. канд. філол. наук : 10.02.04. Х. : Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. 2011. 253 с.

74. Папуша І.В. Міжнародна наратологія : проблеми дефініції / І.В. Папуша // Теорія літератури, компаративістика, україністика : (збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя д. ф. н., проф. Р. Гром'яка) / [упор. М. Лановик та ін.] // *Studia methodologica*. Тернопіль : Підручники та посібники. 2007. 231 с.

75. Руденко М.І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». К. : Вища школа. 2004. 20 с.

76. Рымарь Н.Т. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос-траст, 1994. 264 с.

77. Самойлов О.В. Автор та герой як суб'єкти поетичного буття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06.Донецьк : Донецький нац. ун-т. 2000. 16 с.

78. Серль Дж. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс. 1986. Вып. 17. С. 151–170.

79. Собчук Л.В. Розповідна майстерність М. Вінграновського у світлі сучасної наратології (на матеріалі повісті «Сіроманець») // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство. Тернопіль : ТДПУ, 2003. Вип. 1 (13). 172 с.

80. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: [энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. М. : Intrada, 1996. 319 с.
81. Ткачук О.М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
82. Тодоров Ц. Два принципи оповіді // Поняття літератури та інші. К. : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.». 2006. С. 40-55.
83. Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана // Полное собрание сочинений. М. : Гослитиздат, 1951. Т. 30. С. 3-24.
84. Трубина Е.Г. Нарратология : основы, проблемы, перспективы : материалы к спецкурсу. Екатеринбург : Изд-во Ур. ун-та. 2002. 103 с.
85. Труфанова И.В. О разграничении понятий : речевой акт, речевой жанр, речевая стратегия, речевая тактика // Филол. науки. К. : Наук. думка, 2001. №3. С. 56-65.
86. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П.Чехова). Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
87. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. 615 с.
88. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры. 2003. 312 с.
89. Яскевич О.К. Особенности использования лексических средств интимизации в современном английском языке : автореф. дис. ... на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки». К. : Вища школа. 1990. 15 с.
90. Ankersmit F. Kantian Narrativism and Beyond // The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis, ed by M. Bal and I. E. Boer. – New York : Continuum, 1994. P. 155–160; 193–197.
91. Bal M. Narratology : Introduction to the Theory of Narrative [2nd ed.]. Toronto. Buffalo, London : Univ. of Toronto Press. 1997. 241 p.

92. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press. 1978. 237 p.
93. Fludernik M. *Towards a "Natural" Narratology*. L. : Routledge. 1996. 350 p.
94. Fowler R. *Linguistic Criticism*. Oxford : Oxford University Press. 1986. 216 p.
95. Friedemann E. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Berlin. 1910. 261 s.
96. Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton. NJ : Princeton University Press. 1957. 192 p.
97. Genette G. *Discours du récit // Figures III* . Paris : Seuil. 1972. 293 p.
98. Gliserman M. *The language and The Body of The Text*. Florida : University Press of Florida. 1996. 196 p.
99. Greimas A. *Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*. Paris : Hachette. 1979. 454 p.
100. Greimas A.J. *Ré fl exions sur les modèles actantiels // Sémantique structurale*. Paris : Larousse. 1966. 204 p.
101. Halliday M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar (2nd edn.)*. L. : Edward Arnold. 1994. 118 p.
102. Hamburger K. *The Logic of Literature*. Ann Arbor : Indiana University Press. 1973. 392 p.
103. Herman D. *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln : University of Nebraska Press. 2002. 478 p.
104. Jahn M. *Narratology: A Guide to th e Theory of Narrative. – P a rt III of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of L iterary Genre*. English Department. University of Cologne. 2003. 264 p.
105. Kreiswirth M. *Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences // Constructive Criticism : The Human Sciences in the Age of Theory*, ed. by M. Kreiswirth and Th. Carmichael. Toronto : University of Toronto Press. 1994. P. 61–87.



106. Lintvelt J. Essai de Typologie Narrative le 'Point de Vue'. Paris : Labraire Jose Corti. 1981. 315 p.
107. Lubbock P. The craft of fiction. N. Y. : The Viking Press. 1957. 274 p.
108. Malmgren C. D. Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel. Lewisburg, PA : Backnell University Press. 1985. 481 p.
109. Meister J. Narratology as Discipline : A Case for Conceptual Fundamentalism // What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin : Walter de Gruyter. 2003. P. 55–73.
110. Miller H. Reading narrative. Oklahoma : University of Oklahoma Press. 1998. P. 47.
111. Prince G. Dictionary of Narratology. Revised Edition. Lincoln, London : University of Nebraska Press. 2003. 126 p.
112. Prince G. Surveying Narratology // What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin : Walter de Gruyter. 2003. P. 1–16.
113. Stanzel F. Theory of Narrative // Transl. by Charlotte Goedsche. Cambridge : Cambridge University Press. 1982. 309 p.
114. Stodolinska Yuliya. Child-narrator in Laura Ingalls Wilder's Books // Наукові записки. – Випуск 164. – Серія : Філологічні науки. Кропивницький : Видавництво «КОД». 2018. С. 226–229.

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНОЇ МАСКИ В АНГЛОМОВНОМУ ПОСМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ

#### 2.1. Інтегрований підхід до вивчення наративних масок

Вивчення наративних масок у дисертаційному дослідженні проводиться у рамках когнітивно-дискурсивної парадигми, яка, на думку О.С. Кубрякової, виступає "синтезом когнітивного та комунікативного (дискурсивного) аналізу", що дозволяє розглядати лінгвістичні явища зображення наратора у художньому тексті з врахуванням двох функцій – "когнітивної та комунікативної" [26, с. 147]. Отже, досліджувати наративні маски у постмодерністському дискурсі необхідно на "перетині когніції та комунікації"[8, с. 57].

Слідом за О.А. Бабелюк, ми вважаємо, що когнітивний підхід до вивчення наративної маски як образу наратора у художньому творі характеризується "реконструкцією концептуальних структур авторської свідомості і виявленням механізмів текстотворення". Для сучасного постмодернізму актуальним і відкритим залишається питання про те, "які саме ментальні моделі будує наратор, спираючись на той або інший текст" [3, с.215]. У контексті нашої роботи ментальні моделі нарації, які реконструюються нами через семантико-когнітивний аналіз мовлення наратора, репрезентовані у вигляді фреймів та фреймових сценаріїв, котрі, за М. Мінським, виступають "структурами, що відображають стереотипні ситуації у свідомості (пам'яті) людини або інтелектуальної системи і призначені для ідентифікації нових ситуацій, що базується на такому ситуативному шаблоні" [35, с.7].

Фрейм, за М. Мінським, – це "ієрархічно організована структура даних, яка представляє знання про якусь стереотипну ситуацію (або групу ситуацій). Більш високі рівні такої структури містять дані, які завжди незмінні у

відповідних ситуаціях. У низьких рівнях містяться мінливі структури – слоти ("slots"), які поповнюються конкретними даними залежно від ситуації. Зміст застосування такої рамкової структури полягає у підведенні ситуації або події під певну фрейм-структуру, що допомагає прогнозувати, які подальші події можна очікувати в даній ситуації" [35, с. 9]. Фрейми не лише слугують основою для формування певних контекстних очікувань, але і задають рамки можливих інтерпретацій.

Фрейм відбиває у свідомості людини (або у її комп'ютерній моделі) не лише стереотипну ситуацію, але водночас і зв'язки цієї структури з деякими іншими видами інформації, зокрема, з інформацією про те, як користуватися фреймом та що слід робити, коли сподівання не виправдовується. Один із провідних дослідників у галузі штучного інтелекту Р. Шенк наголошував, що "винахід фрейму" став справжньою сенсацією для штучного інтелекту; ця структура виявилася надзвичайно важливою не тільки для вирішення проблеми розпізнавання візуальних образів, але майже одразу для створення моделей розуміння природної мови [49, с. 58].

Фрейм, як зазначає В.А. Маслова, складається з: а) лексичного значення; б) енциклопедичного знання про предмет; в) екстралінгвістичного знання [32, с. 46-47]. Екстралінгвістичні знання включають переконання, думки, установки адресанта, які не виражені в тексті, а тільки передбачаються їм. У постмодерністському дискурсі правильність розуміння і декодування інформації залежить також від того, наскільки точно читач зміг визначити намір (перлокутивний ефект), конкретну мету (іллокутивну силу), переслідувану автором. А останній повинен брати до уваги те, що у різних людей через відмінності в індивідуальному досвіді і системі цінностей, одні і ті ж фрейми можуть мати неоднакове змістовне наповнення [13, с. 67].

Функціонування фрейма в дискурсивному аспекті припускає заповнення слотів певними компонентами стереотипної ситуації. Так, А. М. Баранов та Д. О. Добровольський пропонують виділяти такі складові: ім'я фрейма, час дії, етапи дії, місце дії, результат дії, суб'єкт дії, об'єкт(и) дії,

характеристика дії [18, с. 24]. Саме завдяки гнучкій внутрішній організації, фрейм, по-перше, здатний формувати контекстні очікування, а по-друге, задає рамки можливих інтерпретацій, що дає підстави характеризувати його, з одного боку, як "точний, а з іншого боку, як тонкий інструмент аналізу" [8, с. 28].

Однак, якщо спочатку М. Мінський визначає фрейм як структуру даних [35, с. 118], то в подальшому він вносить уточнення, вважаючи, що ці структури є одним із способів "уявлення стереотипної ситуації" [35, с. 132] і забезпечують її адекватну когнітивну обробку. Ситуація розуміється автором теорії в узагальненому вигляді, і за нею можуть стояти як міркування, зоровий образ (*viewframe*), так і дія (*scene-frame*) [35, с. 112].

Для позначення динамічних когнітивних структур в когнітології традиційно використовуються терміни сценарій [49, с. 127] та сценарний фрейм (термін М. Мінського). Від статичних структур представлення знань (фрейм, схема та ін.) сценарій відрізняється наявністю (1) базового елементу – елемента дії, (2) темпоральних зв'язків і (3) каузальних зв'язків між окремими елементами. Таким чином, сценарій репрезентує події, які відбуваються в часі і просторі, де одна сцена слідує за іншою і всі вони пов'язані каузальними зв'язками [49, с. 127].

У роботах Р. Шенка і Р. Абельсона сценарій також трактується як упорядкована послідовність дій, що розгортаються в деякому просторово-часовому контексті і підпорядкована певній меті [49, с. 130], тому і визначається як темпоральна і каузально структурована репрезентація події.

Сценарій зазвичай допускає два варіанти розвитку подій: звичайна послідовність дій або її порушення, причому в останньому випадку дія або припиняється, або починається пошук іншого сценарію. У фрейм-сценарії, на відміну від сценарію, спочатку закладена якась "варіація", або "помилка", заснована на "співставленні" двох (або декількох, в залежності від кількості учасників ситуації) сценаріїв, в результаті чого поточна подія не

припиняється як "помилкова", а триває в новому, "спотвореному" вигляді [4, с. 8].

Отже, можна припустити, що реальні події, представлені фрейм-сценарієм, це події парадоксального характеру. Вони мають місце в тому випадку, коли на звичайний для даної ситуації сценарій, в основі якого лежать стереотипні норми поведінки або дії, накладається інший сценарій, заснований на індивідуальному сприйнятті дійсності, відмінному від стереотипного. Остання обставина представляється вкрай важливою щодо об'єкта нашого лінгвістичного дослідження, специфіка якого полягає в парадоксальному характері його змісту: у постмодерністському творі може відбуватися те, що не може відбуватися в реальному житті і, тим не менш, сприймається як нормальний хід подій. До прикладу, у романі Дж. Барнса "Історія світу у 10 ½ розділах" наратором у творі стає хробак, який оповідає власну історію стереотипного сценарію "Всесвітнього Потопу". Він є свідком, який знайомить читача із достовірною версією подій, розкриває прихованні деталі щодо Ноевої сім'ї та тварин на Ковчезі, виражає своє ставлення через додаткові коментарі та парцельовані вставленні конструкції.

У контексті нашої роботи ми розглядаємо наративні маски за допомогою когнітивного та комунікативного підходів, які на думку Безуглої Л.Р., зорієнтовані на виявлення "вживання мови комунікантами", оскільки лінгвоцентрична спрямованість аналізу наративних масок потребує "зосередження на мисленнєво-мовленнєвих процесах у їх взаємозв'язку". Інкорпорууючою площиною, яка "намагається пояснити особливості комунікативних дій реалізацією певних когнітивно-комунікативних структур стає когнітивна прагмалінгвістика" [8, с. 97].

У прагмалінгвістиці вихідною точкою аналізу наративної маски як образу наратора стає комунікативна інтенція як різновид "ментальної репрезентації, ментальний стан комуніканта, що передбачає спрямованість свідомості на певну пропозицію і його намір донести цю спрямованість до адресата" [8, с. 97].

Прагматична та еклектична гнучкість постмодерністських дискурсів дозволяє поєднувати розмаїття традиційних та інноваційних стилів, змінювати встановлені межі між жанрами, художніми формами, теорією та практикою, високим та низьким стилями, балансувати між старими та новими формами художнього зображення. Читач отримує повну свободу, може прийняти участь у створенні тексту, бере на себе деякі функції письменника і певною мірою впливає на художній текст, обирає свій шлях його прочитання.

Постмодерна гра з читачем є характерною ознакою постмодерної манери письма поруч з іншими особливостями постмодерного тексту, якому властиві певна дискретність, неозначеність, тенденції до замовчування, відмова від утвердження єдино правильної істини, інтертекстуальність, зокрема цитування, колажування, гра зі стилями та реципієнтами, а також іронічність авторської позиції (О. А. Бабелюк, Р. Барт, Ф. Джеймсон, І. П. Ільїн, Ю. Крістева, М. Фуко). На наративному рівні оповіді постмодерний твір, зазвичай, створює у читача невпевненість у ході розвитку подій, неспівпадіння читацького і текстуального "горизонтів сподівань" [43, с. 1-2]. Особливої уваги заслуговує деструктивна постмодерна гра з читачем, скерована на руйнування стереотипів, традиційних уявлень та суспільних табу [50, с.127; 22, с. 286].

Як зазначає І. А. Бехта, "із позицій наративної і когнітивної поетики форми та способи оповідного дискурсу інтерпретуються як: органічний вияв складної взаємозалежності змісту й форми, що володіють внутрішньою та зовнішньою діалогізацією, як опосередковані форми діалогу з читачем, як способи мовомислення текстових комунікантів, як форми психологічної художньої нарації" [10, с. 28]. У кожному із цих функціональних аспектів форми та способи оповідного дискурсу мають специфіку і численні кореляції соціопсихологічного, дискурсно-когнітивного, прагматичного плану. У комунікативному просторі художнього тексту постмодернізму оповідний дискурс за своєю граматичною будовою тяжіє до діалогічної структури,

психологічно підпорядкований впливові поліфонії, яка реалізується в контексті, підтексті, експліцитно й імпліцитно. Основні комунікати тексту: автор-письменник, наратор, персонажі, читач – послуговуються різними комунікативними блоками, продиктованими дискурсними стратегіями і тактиками.

Інтегрований підхід охоплює цілу низку методів щодо вивчення наративної маски як образу наратора: *інтерпретаційно-текстовий аналіз* (для виокремлення наративних ситуацій у постмодерністському дискурсі), *концептуальний аналіз* (реконструкція метафоричних та метонімічних концептуальних схем, що виступають когнітивним підґрунтям словесних образів, якими виражена наративна маска), *метод фреймового моделювання* (побудова фреймів та фрейм-сценарієв, які лежать в основі наративних ситуацій, що прогнозують використання певної наративної маски наратором), *метод когнітивно-семантичного аналізу* (виявлення структур знань, які опредметнені в семантиці НМ як образу наратора), *дискурс-аналіз* (для установлення стратегій і тактик взаємодії наратора із читачем із зазначенням очікуваного перлокутивного ефекту).

Інтегрований підхід до вивчення наративних масок характеризується поєднанням когнітивного та комунікативно-прагматичного підходів, де наративна маска тлумачиться нами як різновид образу наратора, тривимірний текстовий конструкт, який інкорпорує передконцептуальну, концептуальну та вербальну іпостасі за когнітивною теорією образу (див. напр.: М. О. Акішина, Л. І. Белехова, Л. В. Димитренко, О. С. Маріна, А. О. Цапів, Н. В. Ярова). При цьому прагматичний аспект реалізації наративної маски як образу наратора характеризується використанням наративних стратегій і тактик, які розкривають комунікативно-прагматичну специфіку художньої комунікації із читачем через встановлення іллокутивної сили наративної маски та перлокутивного ефекту.

Передконцептуальна іпостась образу включає концептуальні імплікації архетипів, що є підґрунтям класифікації наративних масок. Такі імплікації

розкриваються у ході нашого дослідження в результаті когнітивно-семантичного аналізу ключових слів наративної ситуації.

Концептуальна іпостась образу наратора наочно постає у вигляді фреймів та фрейм-сценаріїв, які реконструюються через семантичний аналіз наративних ситуацій.

Вербальна іпостась репрезентується у словах та словосполученнях первинної і вторинної номінації наративної маски, які використанні при зображенні комунікативних ситуацій наративу.

Отже, у постмодерністському дискурсі наративна маска як образ автора створюється на різних рівнях тексту. Інтегрований підхід до вивчення наративних масок характеризується поєднанням підходів: лінгвокогнітивного та комунікативно-прагматичного. Концептуальна методика експлікації архетипів виступає предконцептуальною іпостасю образу наративної маски: концептуальні імплікації розкривають архетип, який лежить в основі назви наративної маски. Фреймове моделювання наративних ситуацій сприяє вилученню назв наративних масок та прогнозує стереотипне або ж ситуативне розгортання подій у повістванні наратора. Комунікативно-прагматична специфіка наративних масок полягає у використанні наратором певних тактик і стратегій, які реалізують художню комунікацію із читачем через встановлення іллокутивної сили наративної маски та перлокутивного ефекту.

## **2.2. Етапи аналізу наративних масок у постмодерністському дискурсі**

У дисертаційному дослідженні ми пропонуємо поетапний механізм аналізу, який інкорпорує сукупність різних методів та підходів до вивчення наративних масок як образу наратора.

**Перший (інтерпретаційний) етап** спрямовано на виявлення наративних ситуацій. Такий аналіз здійснюється шляхом тематичного аналізу семантики



художнього тексту та семантики ключових номінативних одиниць, що вербалізують наративну маску. Наративна маска є різновидом образу наратора, в який перевтілюється персонаж твору в ході повістування залежно від тематики наративної ситуації у постмодерністському дискурсі.

Наративна ситуація – дискурсний фрагмент (епізод), в якому розкривається певна історія, ситуація або ментальний стан. Назву наративної ситуації дає концепт, який розгортається і взаємодії з іншими концептами в семантичному та концептуальному просторі. Термін "наративна ситуація", яке використовується в нашому дослідженні, корелює з іншими поняттями наратології. Як зазначає Лещенко Г.В., у якості "дискретної одиниці аналізу поруч із терміном "епізод"(В. І. Тюпа, І. А. Бехта) використовуються терміни "текстова ситуація" (Л.В. Барба), "наратема" (Н.П. Ізотова) та "композиційно-сюжетний блок" (О. С. Солодова), "наративна фаза" (В. Лабов)" [29, с. 147-148]. Проте у контексті нашої роботи такий фрагмент змістового і структурно-композиційного простору твору отримує назву "наративна ситуація" тому, що більш конкретно характеризує предметно-тематичний зміст наративу і розкривається завдяки моделюванню епізоду у вигляді фрейм-сценарію.

Наративні ситуації формують сюжетну лінію художнього твору, яка складається з тематичних частин, розділів, що поєднують децентрований постмодерністський дискурс в єдине ціле. Як зазначає І. Бехта, сучасний англomовний постмодерністський дискурс характеризується "деформацією логічного викладу матеріалу та інверсивним шляхом формування повістування" [10, с. 9], тому головним завданням є виявлення домінантного епізоду художнього твору, який в контексті нашого дослідження отримує назву "макронаративна ситуація". Дрібні та більш деталізовані тематичні блоки у творі отримують назву "мікронаративні ситуації" – вони виступають складовими елементами макронаративної ситуації, об'єднуючись загальною темою та характеризуючись при цьому наявністю спільних персонажів, послідовністю розвитку подій, спільною сюжетною лінією.

Так, постмодерністський роман М. Етвуд "Пенелопіада" складається з двох макронаративних ситуацій "Життя Пенелопи у світі живих", "Життя Пенелопи у світі мертвих", які тематично формуються з мікронаративних ситуацій. Повістування наратора у творі нелінійне, виклад історії подається ретроспективно, часто переривається партіями хору служниць, тому завданням інтерпретаційного етапу стає відтворення послідовності подій. У ході проведеного дослідження ми виявили, що макронаративна ситуація "Життя Пенелопи у світі живих", складається з таких мікронаративних ситуацій: "Дитинство Пенелопи" (розділ III *"My Childhood"*), "Одруження з Одисеєм" (розділ VI *"My Marriage"*), "Шлюбна ніч" (розділ VIII *"The Scar"*), "Сімейне життя на Ітаці" (розділ IX *"The Trusted Cackle-Hen"*), "Очікування повернення Одисея" (розділ XII *"Waiting"*), "Залицяння женихів" (розділ XIV *"The Suitors Stuff Their Faces"*, розділ XV *"The Shroud"*, розділ XVI *"Bad Dreams"*), "Повернення Одисея" (розділ XIX *"Yelp of Joy"*), "Страта залицяльників та служниць" (розділ XX *"Slandorous Gossip"*, розділ XXIII *"Odysseus and Telemachus Snuff the Maids"*)., ми відтворюємо класичну сюжетну лінію оповіді про Одисея, пов'язуючи мікронаративні ситуації децентрованого постмодерністського дискурсу в єдине ціле. Наратор у художньому творі виступає в ролі інформатора, тому він "вдягає" маску репортера.

Особливістю постмодерністського роману М. Етвуд "Пенелопіада" є створення нового світу – Аїду – світу мертвих, де Пенелопа-наратор виступає провідником, і, вдягаючи маску репортера, знайомить читача з потойбічним світом. Макронаративна ситуація "Життя Пенелопи у світі мертвих" складається з двох мікронаративних ситуацій "Подорожі Аїдом та знайомство із померлими" (розділ I *"A Low Art"*, розділ V *"Asphodel"*, розділ XXII *"Helen Takes a Bath"*), де, як зазначено вище наратор вдягає маску репортера та "Судовий процес над Одисеєм" (розділ XXVI *"The Trial of Odysseus"*), де наратор вдягає вже іншу маску адвоката.

У романі М. Етвуд "Пенелопіада" наративна ситуація "Судовий процес над Одисеєм" виступає полем функціонування наративної маски адвоката: це дискурсний фрагмент, в якому розповідається про історію повернення Одисея до дому та страти служниць і вбивство залицяльників Пенелопи.

У розділі XXVI "*The Trial of Odysseus*" судова процесія відбувається в Аїді між Пенелопою, яка захищає Одисея, виправдовує себе та служниць, яких було невинно страчено. Форма оповіді нагадує фіксовані записи судового процесу:

*"Penelope: I was asleep, Your Honour. I was often asleep. I can only tell you what they said afterwards.*

*Judge: What who said?*

*Penelope: The maids, Your Honour.*

*Judge: They said they been raped?*

*Penelope: Well, yes, Your Honour. In effect.*

*Judge: And did you believe them?*

*Penelope: Yes, Your Honour. That is, I tended to believe them" [52, с. 53].*

У наведеному художньому фрагменті у мовленні наративної маски адвоката використовуються паралельні конструкції "*The maids, Your Honour.<...> Well, yes, Your Honour <...> Yes, Your Honour*" та стилістичні повтори у формі звертання "*yes, Your Honour*", які є невід'ємними компонентами комунікації судового процесу. Короткі еліптичні речення "*The maids, Your Honour*", "*In effect*" у мовленні наративної маски адвоката є чіткими та послідовними відповідями на запитання судді. Отже, вжита термінологічна лексика чітко окреслює межі функціонування наративної маски адвоката.

**Другий етап** присвячений виявленню лексико-семантичних засобів реалізації наративної маски.

Передконцептуальну основу наративної маски становить архетип, який активується автоматично позасвідомими когнітивними операціями (Л. І. Белехова). Послугуючись теорією архетипів К. Юнга та розробленою

класифікацією імплікативних смислів архетипу Л. І. Белеховою, у контексті нашого дослідження вважаємо, що підґрунтям наративної маски адвоката слугує архетип ЕГО, що містить у собі концептуальні імплікації *рівноваги та відновлення справедливості, пошук правди*. В основі наративної маски адвоката лежить концепт АВОКАТ, який реалізований за допомогою таких номінативних одиниць: "defence", "innocence of my client", "self-defence", "dismiss the case", "we must consult", "do not wish to be guilty", "demand justice", "demand retribution". До прикладу: "It is our contention that, by seizing the only opportunity Fate was likely to afford him, our generally esteemed client Odysseus was merely acting in self-defence. We therefore ask that you dismiss this case" (Atwood). У наведеному дискурсивному фрагменті на вербальному рівні концепт АДВОКАТ реконструюється через семантику ключових слів, що формують його номінативне поле, яке представляємо у вигляді фрейму (рис. 1):

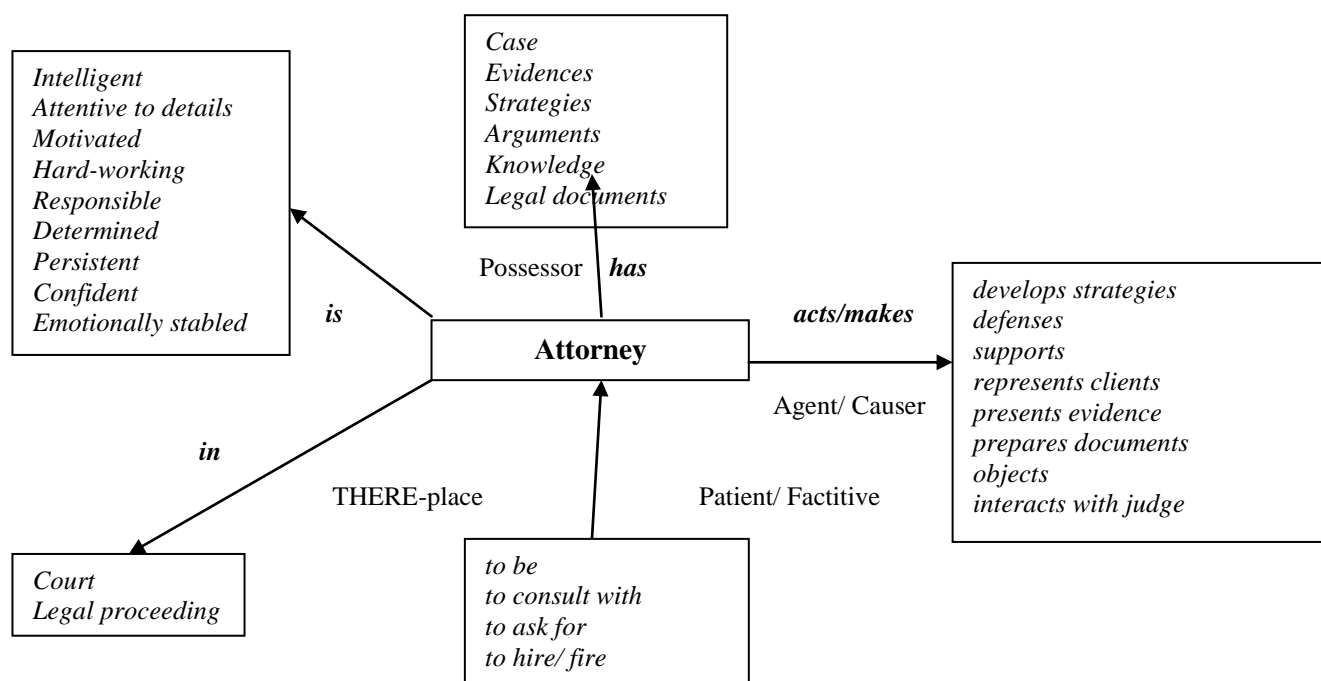


Рис. 1. Первинна номінація наративної маски адвоката

Вторинною номінацією НМ адвоката є метафори, метонімії та інші виражальні засоби, через які розгортається концепт АДВОКАТ. Так, наприклад, у наративній ситуації "Судовий процес над Одисеєм" адвокат

осмислюється у термінах замовчування, приховування фактів, що у мовленні актуалізується через метафоричні вирази *turned a blind eye, kept my mouth shut, keeping the right doors locked: "I turned a blind eye. I kept my mouth shut; or, if I opened it, I sang his praises. I didn't contradict, I didn't ask awkward questions, I didn't dig deep. I wanted happy endings in those days, and happy endings are best achieved by keeping the right doors locked and going to sleep during the rampages"* (Atwood).

Метафора *"to turn a blind eye"* означає *"закривати очі на щось, не помічати"*, а прикметник *"blind"* виступає компонентом латинського виразу *"amor caecus"* (*"кохання сліпе"*). Саме через кохання Пенелопа вирішує стати на бік чоловіка, захищати його перед суспільством і не помічати дрібниць. Метонімічне зіставлення *"kept my mouth shut – keeping the right doors locked"*, де рот Пенелопи порівнюється із дверима, які неможна відкривати через великі секрети, розкриває додаткове значення концепту – АДВОКАТ – ЦЕ РОЗКРИТТЯ ТАЄМНИЦІ. Речення умовного стану *"if I opened it, I sang his praises"* є антитезою до метафори *"keeping the right doors locked"*, яка виступає вербалізатором концептуальної метафори АДВОКАТ – ЦЕ ФАЛЬСИФІКАЦІЯ ФАКТІВ. Антонімічні номінативні одиниці *sleep* та *rampages* розкривають наміри Пенелопи до пошуку альтернативного вирішення проблем завдяки реконструкції концептуальної метафори АДВОКАТ – ЦЕ ПОШУК КОМПРОМІСУ.

**Третій етап** присвячений фреймовому моделюванню наративної ситуації з метою виявлення концептуальних ознак наративної маски.

Спираючись на теорії фреймового моделювання (М. Мінський, Р. Шенк) та на розроблені професором С. А. Жаботинською базові фрейми (предметний, акціональний, посесивний, таксономічний та компаративний) [21, с. 80], у контексті нашого дослідження ми представляємо концептуальну структуру наративної ситуації "Судовий процес над Одисеєм" у вигляді інтеграції базових фреймів:

1. Предметний фрейм представлений схемами:

- локативна схема “SB/STH is (exists) THERE-place”: *Penelope is in Ancient Greece / Penelope in Hades*;

- темпоральна схема “SB/STH exists THEN-time”: *Penelope exist in the Past times of Kings of Greece/ Penelope exist in contemporary hell*;

- схема стану існування “SB/STH exists SO-mode of being”: *Penelope is alive/ Penelope is dead (ghost/ shade in Hades)*.

2. Акціональний фрейм конструємо за допомогою схем:

- схема стану/ дії “SB/STH-agent acts”: *Penelope proves, Penelope acts against society, Penelope appeals to the facts*;

- каузативна схема “SB/STH-causer makes STH-factitive”: *Penelope justifies the defendant(Odysseus), Penelope defences the defendant (Odysseus), Penelope represents the defendant (Odysseus) > an attorney*.

3. Посесивний фрейм будуємо за такими схемами:

- інклюзивна схема “SB/STH-container has STH-content”: *Penelope has got a power, Penelope has got wisdom, Penelope has got patience, Penelope has doubts, Penelope has got problems with killed maids and suitors*;

- схема власності “SB/STH-owner has SB/STH-owned”: *Penelope has got a father King of Sparta (nobility), Penelope has got an adventurous husband (Odysseus), Penelope has got a son (Telemachus)*.

4. Таксономічний фрейм реконструємо через схеми:

- схема класифікації “SB/STH-identified is SB/STH-classifier” : *Penelope is a queen of Ithaca, Penelope is a leader, Penelope is a half-goddess, Penelope is a defender, Penelope is a journalist, Penelope is a victim*;

- схема характеристик “SB/STH-identified is SB/STH-characterizer”: *Penelope is a woman, Penelope is a mother, Penelope is a wife*.

5. Компаративний фрейм представлений схемою:

- атрибутивна схема “SB/STH-compared is SUCH Quality-correlate”: *Penelope is wise, Penelope is honest, Penelope is devoted, Penelope is heart-broken*.

У результаті інтеграції базових фреймів за С. А. Жаботинською (рис. 2) ми будуємо абстрактну концептуальну мережу, інформаційні фрагменти якої конкретизуються в значеннях мовленнєвих виразів. Фрагменти такої концептуальної структури виявляються в ономасіологічних схемах номінативних одиниць. Крім того, базові фрейми можуть бути використані для побудови концептуальної структури поняттєвої категорії наративної маски як основи відповідного лексико-семантичного або функціонально-семантичного поля.

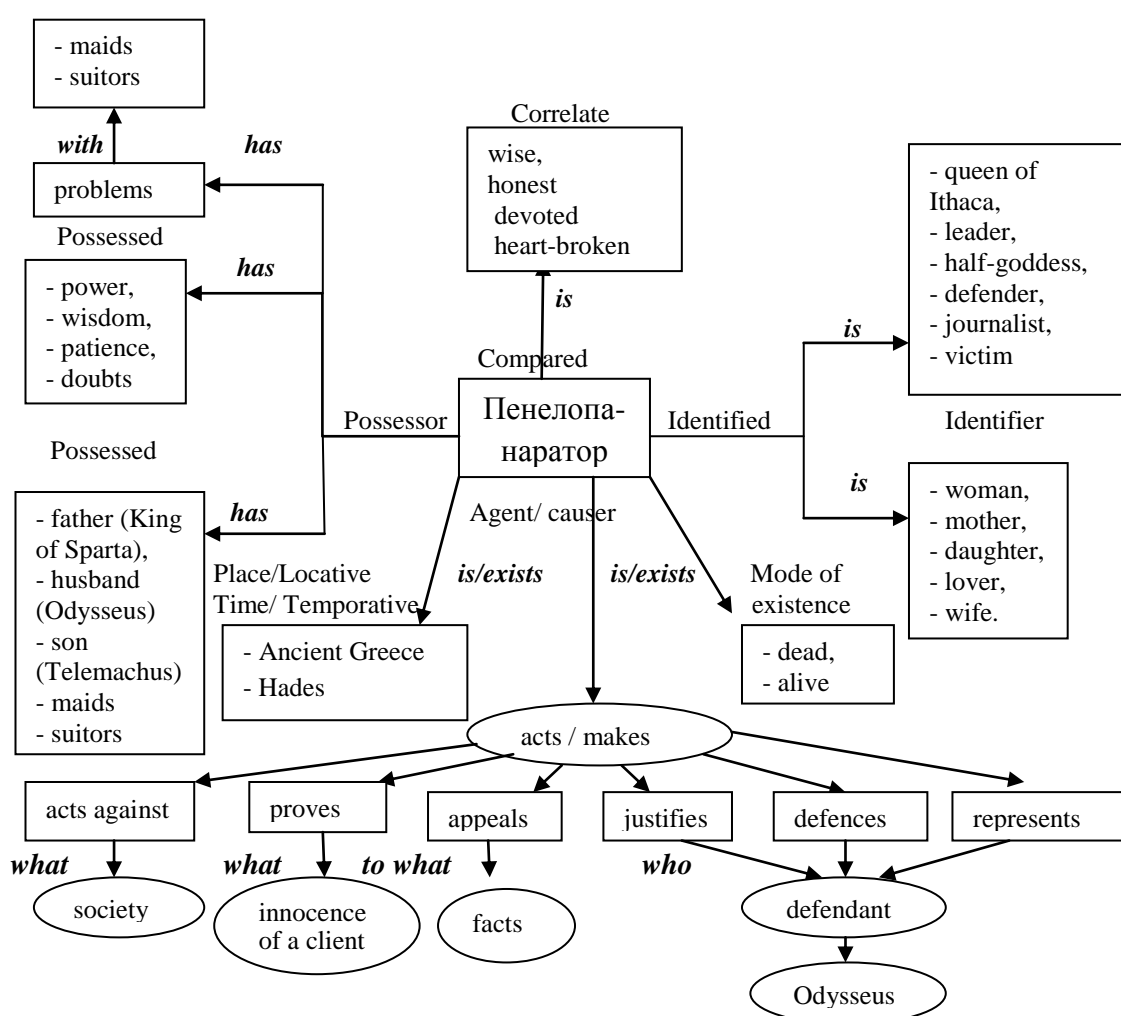


Рис. 2. Фреймова модель образу Пенелопа-наратора

Шляхом семного аналізу значення лексем – мовних репрезентантів концепту АДВОКАТ – були виділені такі концепти-слоти, що формують предметно-почуттєвий шар зазначеного художнього концепту:

СПРАВЕДЛИВІСТЬ (“justice”, “truth”, “rehabilitation”, “forgiveness of my client”, “believed him”), БОРОТЬБА (“fight for his rights”, “save the face”, “trying to prove his innocence”), ЗАМОВЧУВАННЯ (“keeping the right doors locked”, “there was no need to announce”, “trying to keep all the Odysseus’s secrets”, “to turn a blind eye”, “kept my mouth shut”), ФАЛЬСИФІКАЦІЯ (“edifying legend”, “telling nothing but lie”, “tended to believe him”, “was playing his game”, “was on his side”, “sang his praises”, “didn’t dig deep”, “protected him knowing he was a liar”), ЗЛОЧИН (“assassinate all the maids”, “justify the crime”): «Your Honour, permit me to speak to the innocence of my client, Odysseus, a legendary hero of high repute, who stands before you accused of multiple murders. Was he or was he not justified in slaughtering, by means of arrows and spears we do not dispute the slaughters themselves <...> It has been alleged by my respected colleague that Odysseus was not so justified, since murdering these young men was a gross overreaction to the fact of their having played the gourmand a little too freely in his palace» [52, с. 38].

Аналіз семантики наративних ситуацій здійснюється нами шляхом когнітивного аналізу ключових номінативних одиниць, які підводяться під певні концепти. Зазначена лексика, що репрезентує концепти-слоти предметно-почуттєвого шару художнього концепту АДВОКАТ, містить у своїй структурі диференціальні семи, у змісті яких виявляються такі семантичні ознаки: – «фізичні атрибути адвокату»: АДВОКАТ – ЦЕ ЗАХИСТ, АДВОКАТ – ЦЕ ПРАВДА, АДВОКАТ – ЦЕ БОРОТЬБА ЗА ВИПРАВДОВУВАННЯ; – «духовні атрибути адвокату»: АДВОКАТ – ЦЕ СПРАВЕДЛИВІСТЬ, АДВОКАТ – ЦЕ ЗАМОВЧУВАННЯ, АДВОКАТ – ЦЕ ФАЛЬСИФІКАЦІЯ, АДВОКАТ – ЦЕ БРЕХНЯ, де останні (замовчування, фальсифікація та брехня) виступають метонімічними складниками концепту АДВОКАТ – ЦЕ ЗАХИСТ.

**Четвертий етап** спрямований на виявлення іллокутивної сили та перлокутивного ефекту НМ, шляхом аналізу мовленнєвих актів, якими виражена вербальна іпостась образу наратора та встановлено стратегії як спосіб творення НМ.



Прагматичний підхід до вивчення особливостей функціонування наративних масок у сучасному англomовному постмодерністському дискурсі зумовлений комунікативною інтенцією наратора донести певну інформацію до читача, впливати на нього, спонукати до співпраці, викликати довіру / недовіру. Вищезазначені дії виступають наративним стратегіями впливу на свідомість читача. На думку С. І. Криворучко, "мовленнєвий вплив становить регуляцію діяльності однієї людини іншою за допомогою мовлення й здійснюється в ході реалізації мовленнєвих актів. Аналітичний огляд міждисциплінарних досліджень впливу свідчить про те, що оптимальною для його аналізу в лінгвістиці є когнітивно-дискурсивно орієнтована теорія мовленнєвих актів, яка дозволяє встановити мовленнєві засоби, характерні для досягнення мовцем іллокутивної сили та перлокутивної мети у вербальній інтеракції" [25, с. 9]. Прагматичний підхід, як зазначає Б. Шлібен-Ланге, "об'єднує три напрями комунікативно спрямованих досліджень мови: вчення про вживання знаків, лінгвістику діалогу й теорію мовленнєвих актів" [8, с. 131].

Якщо комунікативний підхід дослідження наративних масок зберігає інтерес до вивчення мовних виразів, які використовує наратор у повістванні, то інтегрований підхід поєднує когнітивно-семантичні і комунікативно-прагматичні особливості мовлення наратора. Комунікативна взаємодія наратора з читачем відбувається через мовленнєві акти, які характеризують та розкривають наративну ситуацію.

Слідом за Л. Р. Безуглою, ми вважаємо, що у когнітивній прагмалінгвістиці "мовленнєві акти, вивчаються не як відірвані від реального спілкування висловлення, а як комунікативний процес, що бере початок у ментальній сфері мовця. Мовленнєвий акт розуміється як двоступеневий, мисленнєво-мовленнєвий («речемыслительный» за С. Д. Кацнельсоном). Вихідною точкою аналізу стає комунікативна інтенція як різновид ментальної репрезентації, ментальний стан комуніканта, що передбачає спрямованість свідомості на певну пропозицію і його намір донести цю

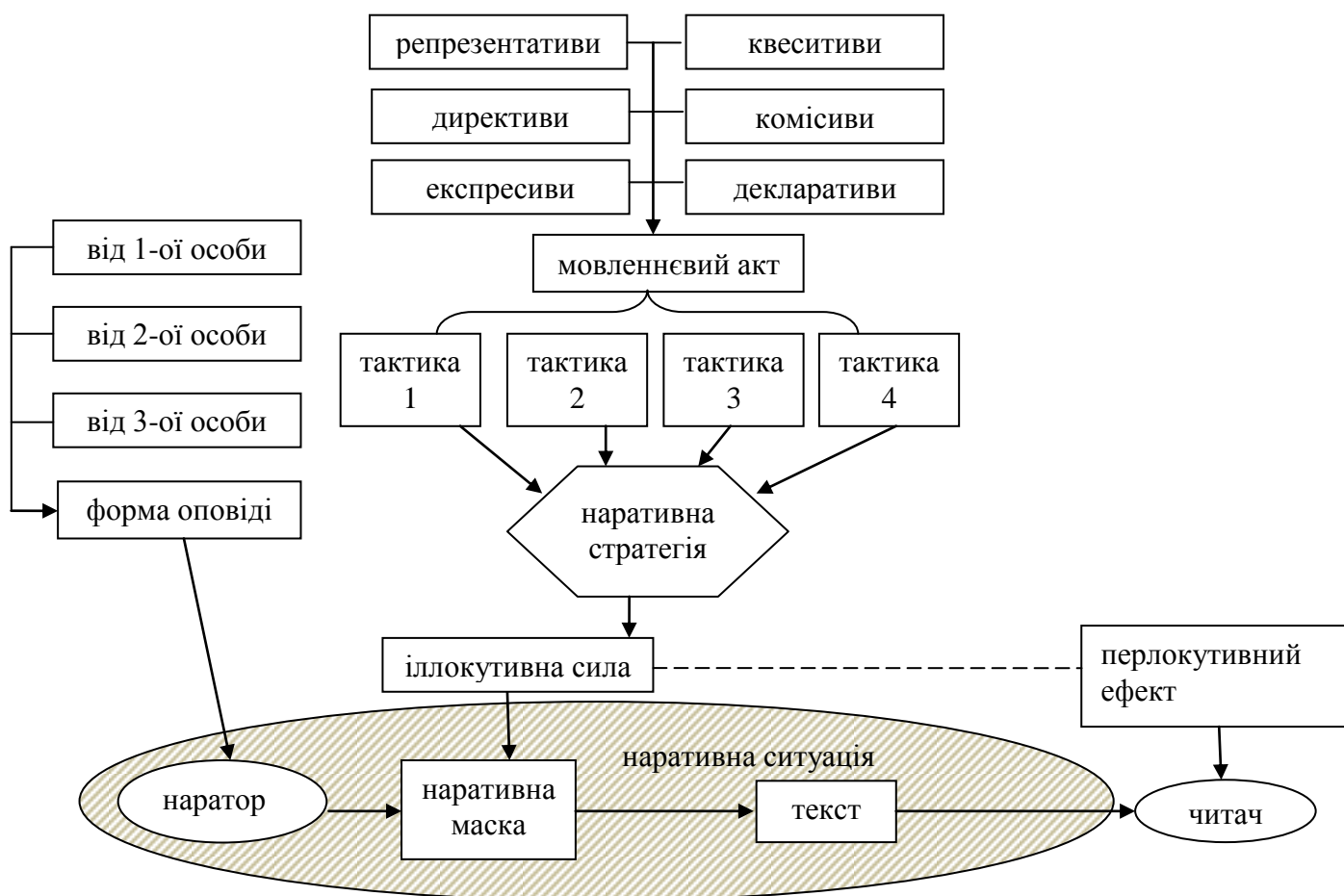
спрямованість до адресата" [8, с. 64]. "Комунікативна інтенція передбачає наявність у комуніканта іллокутивної сили і перлокутивної мети і зумовлює формування смислу мовленнєвого акту. У такий спосіб семантика (пропозиціональний смисл) і прагматика (іллокутивний і перлокутивний смисли) постають взаємопов'язаними й взаємозумовленими завдяки виходу на когнітивний рівень аналізу" [8, с. 97].

Діючим інструментом пояснення функціонування наративних масок у постмодерністському дискурсі є теорія мовленнєвих актів, розроблена Дж. Серлем та Дж. Остіном, згідно з якою мовленнєвий акт складається з трьох етапів: локутивного, іллокутивного і перлокутивного актів [53, с. 47]. Локутивний акт спрямований на акт фонації (вимова фрази), акт референції (надання висловленню змісту) та акт предикації (приписування предметам властивостей). В іллокутивному акті співрозмовниками реалізується комунікативний намір (іллокутивна сила) при здійсненні мовленнєвого акту. Під іллокутивною силою висловлення (іллокуція) розуміється зміст, вкладений наратором на проголошення їм висловлення, що сприймається читачем. За класифікацією, запропонованою Дж. Серлем, іллокутивні акти поділяються на п'ять основних класів: 1) репрезентативи, 2) директиви, 3) комісиви, 4) експресиви, 5) декларативи. Шостим і додатковим класом іллокутивного акту виступає квеситив, який, за класифікацією Г. Г. Почепцова, виражається за допомогою питальних речень [43, с. 35].

Під перлокутивним актом розуміється результат впливу на адресата: зміни у стані або поведінці адресата. Певне твердження, або вимога, або питання можуть змінити запас знань адресата, можуть роздратувати або розвеселити його, налякати, змусити зробити якийсь вчинок.

Принципи формування наративної маски у художньому творі базуються на концепції "автор-текст-читач", хоча у постмодерністському дискурсі така модель зазнає модифікацій. Згідно з Р. Бартом одним із основних принципів наративної побудови твору виступає "смерть автора", тож адресантом виступає наратор, який за допомогою наративної маски і через текст

спілкується з читачем. Наративна маска "обирається" наратором залежно від мети висловлень (іллокутивної сили) та результату дій, спрямованих на читача (перлокутивного ефекту). Зв'язок між іллокутивною силою та перлокутивним ефектом імпліцитний, тому на рисунку вони поєднані пунктирною лінією. Процес функціонування наративної маски у постмодерністському дискурсі представлено у вигляді схеми (рис. 3)



**Рис. 3. Схема функціонування наративної маски у прагматичному аспекті**

Вибір наративної маски наратором також прогнозується запланованими наративними стратегіями та тактиками задля реалізації певної мети (іллокутивної сили), яка, на думку Малікової О.В., загалом може "виконувати різні прагматичні завдання, зокрема формування, збагачення, трансформування, корегування картини світу читача і наближення її до письменницької світоглядної позиції" [29, с. 392].

У такий спосіб, у романі М. Етвуд "Пенелопіада" домінує повісткування від першої особи однини – реалізується основний принцип роману – автобіографічність:

*"When I was quite young my father ordered me to be thrown into the sea. I never knew exactly why, during my lifetime, but now I suspect he'd been told by an oracle that I would weave his shroud"* [52, с. 3].

Номінативні одиниці *I, my father, me, my lifetime* формують лексико-семантичне поле "Життя Пенелопа", де в центрі знаходиться сама Пенелопа, а мікрополя формують абстрактні образи батька, чоловіка, сина, Спарти, Ітаки, служниць, залицяльників тощо. Єдиним центром, що пов'язує децентрований постмодерністський дискурс, виступає Пенелопа: весь твір – це історія життя головної героїні від народження до смерті, і навіть, після смерті. Лексеми з назвами людей та місць, котрі виступають мікрополіями лексико-семантичного поля "Життя Пенелопа", виступають етапами життя головної героїні, які в нашому дослідженні є наративними ситуаціями, що прогнозують "вдягання" наратором певної маски.

Повісткування Пенелопа-репортера складається з набору мовленнєвих актів, які мають різну іллокутивну силу і при цьому досягається різний перлокутивний ефект:

1) репрезентативи чи асертиви:

*"You can see by what I've told you that I was a child who learned early the virtues— if such they are – of self-sufficiency"* [52, с. 36].

У наведеному дискурсивному фрагменті реалізується одна із тактик – щирості або довіри. У повістванні наратора в образі наративної маски репортера використовується звертання за допомогою конструкції *"You can see by what I've told you"*, у такий спосіб Пенелопа наближається до читача, спілкуючись із ним на рівних для того, щоб створити дружню атмосферу у процесі художньої комунікації.

2) директиви (з іллокутивною силою спонукання до виконання певної дії через тактику поради):

*"That way, if someone makes an inappropriate remark, you can pretend you haven't heard it. Then you don't have to answer..."* [52, с. 12].

Наративна маска репортера моделює ситуацію і пропонує вирішення цієї проблеми у формі поради, при цьому реалізується наративна стратегія зближення із читачем.

3) комісиви (використовуються наратором з метою дати певну обіцянку):

*"I have an intention to start telling my story as soon as possible. I'll give you a word; this is going to be a nice adventure"* [52, с. 10];

У такий спосіб, за допомогою конструкції *"I have an intention to start telling my story as soon as possible"* реалізується тактика відвертості. Іллокутивна сила висловлення полягає у створенні інтриги для читача: чим більше Пенелопа відкладає початок оповіді – тим цікавіше адресатові. Конструкція *"this is going to be a nice adventure"* побудована у формі обіцянки, що розкриває тактику демонстрації серйозності намірів.

4) експресиви (іллокутивною силою такого мовленнєвого акту є змалювання емоційного стану наратора у художньому творі: подив, радість, горе):

*"I'm pleased enough to talk to you right now. You do have to wonder who designed the place"* [52, с. 12];

Пенелопа-наратор радіє тому, що її історію почують і побачать дійсні факти відомої історії про Одисея. При цьому есплікується тактика щирості, яка спрямована на реалізацію перлокутивного ефекту співчуття головній героїні.

Отже, вилучення засобів імплікації наративної маски як образу наратора у постмодерністському дискурсі відбувається поетапно. Спочатку визначаються наративні ситуації, що формують сюжетну структуру твору, та які прогнозують використання наратором певної маски. Назву наративної маски вилучаємо через семантику ключових слів наративної ситуації. Класифікація наративних масок здійснюється через вилучення змісту і

значення номінативних одиниць первинної та вторинної номінації назв нарративних масок. Фреймове моделювання уможливорює виокремлення номінативних полів, які розкривають образ наратора у постмодерністському дискурсі. Виявлення нарративних стратегій і тактик, які реалізуються через використання певних мовленнєвих актів, дозволяє визначити іллокутивну силу нарративної маски та перлокутивний ефект, який вона здійснює на читача.

### **Висновки до другого розділу**

1. У другому розділі розроблено поетапний механізм аналізу нарративних масок, який інкорпорує сукупність різних методів та підходів до вивчення семіотики нарративних масок.

2. Методика дослідження нарративних масок полягає у систематизації наукових підходів до вивчення НМ в мові і мовленні, обґрунтованню власного інтегрованого підходу, який визначається у контексті дисертації як поєднання прийомів традиційного лінгвостилістичного аналізу, який має на меті виявлення лінгвокогнітивних засобів вираження НМ, із комунікативно-прагматичним підходом, націленим на виявлення стратегій і тактик функціонування НМ у сучасному англomовному постмодерністському дискурсі, та котрий враховує комунікативно-прагматичну спрямованість НМ на передачу певного перлокутивного ефекту.

3. Комплексна методика аналізу функціонування НМ у сучасному англomовному постмодерністському дискурсі включає декілька етапів і методів дослідження.

Перший (інтерпретаційний) етап спрямовано на виявлення нарративних ситуацій, в яких головний персонаж постає у ролі наратора, шляхом тематичного аналізу семантики художнього тексту та семантики ключових номінативних одиниць.

Другий етап присвячений виявленню семантичних ознак наративних масок та аналізу первинної і вторинної номінації. Ознаки первинної номінації визначаємо шляхом семантики ключових слів, зафіксованих у словнику. Вторинна номінація експлікується через аналіз лінгвокогнітивних образних засобів: на образно-асоціативному шарі відбувається метафоричне осмислення концептів.

Третій етап присвячений фреймовому моделюванню наративної ситуації з метою виявлення концептуальних ознак наративної маски.

Четвертий етап спрямований на виявлення іллокутивної сили та перлокутивного ефекту НМ, шляхом аналізу мовленнєвих актів, якими виражена вербальна іпостась образу наратора та встановлено стратегії як спосіб творення НМ.

### Список використаних джерел у другому розділі

1. Антонова А. В. Интенция обещания и средства ее выражения в английском языке: автореф. дис.... канд. филол. наук. Самара. 2014. 24 с.
2. Артюнова, Н.Д. Матвеева, Т.В. Коммуникативный аспект языка. М.2003. 204 с.
3. Бабелюк О.А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [монографія]. Дрогобич : ТзОВ “Вимір”. 2009. 296 с.
4. Баранов О.М. Іллокутивні змушення в структурі діалогу. Питання мовознавства. 1992. № 2 . С. 84 – 99.
5. Барт Р. Смерть автора. М. : Прогресс. 1989. 351 с.
6. Бахтин М.М. Исследования в лингвистике. Ленинград. 1983. 416 с.
7. Бацевич Ф. С. Дискурсивна прагматика: проблемне поле, дослідницька одиниця. Studialinguistica. Збірник наукових праць КНУ ім. Т. Шевченка Випуск 1. 2008. С. 4 – 10.

8. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі : [монографія]. Харків. 2007. 332 с.
9. Беляева Е. И. Грамматика и прагматика побуждения: английский язык. Воронеж: ВГУ. 1992. 168 с.
10. Бехта І. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу. Вісник Сумського держ. ун - ту. – Серія : Філологічні науки. 2004. № 3 (62). С. 26–32.
11. Белехова Л.І. Словесний поетичний образ в історико - типологічній перспективі : лінгвокогнітивний аспект : [моногр.]. Херсон: Айлант, 2002. 368 с.
12. Бистров Я.В. Англомовний біографічний наратив у вимірах когнітивної лінгвістики і синергетики : [моногр.]. К. : Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г.М. 2016. 320 с.
13. Болдырев Н. Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики. Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. №1. С. 18–36.
14. Волкова С.В. Міфолорні образи в сучасних амеріндіанських прозо – вих текстах: [моногр.]. Херсон: Айлант, 2015. 340 с.
15. Герасимов В. И. На пути к когнитивной модели языка. Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс, 1988. Вып. 23. С. 5–11.
16. Гиренко Л. А. Фреймовая концепция как модель организации знаний в лексике языка. Когнитивная семантика : матер. второй меж дун. шк. – семинара по когнитив. лингвистике, 11–14 сент. 2000 г. / Отв. ред. Н. Н. Болдырев; редкол. : Е. С. Кубрякова и др. : В 2 ч. Т. : 2000. Ч. 2. С. 55–56.
17. Голубовська І. О. Етнічні особливості мовних картин світу: [монографія] 2 - е вид., випр. і доп. К. : Логос. 2004. С. 114 – 284.
18. Добровольський Д.О. Ідіоматика в тезаурусі мовної особистості. Питання мовознавства. 1993. № 2. С. 5 – 15.
19. Домашова Ю. П. Фреймова модель ситуації ризику. Нова Філологія. Збірник наукових праць. Запоріжжя: ЗНУ, 2010. № 43. С. 39 – 43.



20. Емельянова О.В. Коммуникативные неудачи при идентификации референта // Трехаспектность грамматики (на материале английского языка) / Отв. ред. В. В. Бурлакова. СПб. 1992. 217 с.
21. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ языка: Фреймовые сети // Проблемы прикладной лингвистики. Одеса. 2004. С. 81–92.
22. Женетт Ж. Границы повествовательности // Фигуры : [в 2 т.]. М. : 1998. Т. 1. С. 283 – 299.
23. Кобозева И.М. Теория речевых актов как один из вариантов теории речевой деятельности. / И.М. Кобозева. М.: Прогресс. 1986. Выпуск 17. 88 с.
24. Комина Н. А. Коммуникативно-прагматический аспект английской диалогической речи / диссерт. на соиск. к. ф. н. Киев. 1984. 347 с.
25. Криворучко С.І. Лінгвопрагматичні властивості перлокутивних оптимізаторів у сучасному німецькомовному дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2011. 21 с.
26. Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигматического анализа) // Язык и наука конца 20 века. М., 1995. С. 144 – 238.
27. Кубрякова О.С. Проблемы подання знань в сучасній науці і роль лінгвістики у вирішенні цих проблем // Мова і структури представлення знань: Зб. науково - аналітичних оглядів. М.: ИНИОН РАН, 1992. С. 4 – 38.
28. Лещенко А.В. Нарративная напряженность художественного текста: монографія. Черкасы: ЧП Гордиенко Е.И. 2017. 336 с.
29. Малікова О.В. Особливості мовної реалізації метапрагматики адресата у текстах експериментальної теологічної прози. Харків. 2011. С. 396

30. Маріна О.С. Семіотика парадоксальності у когнітивно – комунікативному висвітленні: [моногр.]. Херсон : Айлант, 2015. 436 с.
31. Мартынюк А. П. Регулятивный потенциал гендерно маркированной единицы в англоязычном дискурсе / А. П. Мартынюк // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Романо - германська фі лологія. 2004. № 635. С. 98 – 100.
32. Маслова В. А. Лингвокультурология : Учеб. Пособие. М. : Академія. 2001. 208 с.
33. Метслер, А.А. Прагматика коммуникативных единиц. Кишинев. 1990. 103 с.
34. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка : Пер. с англ. / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова и В. И. Герасимова. М. : Прогресс, 1988. Вып. XXIII. С. 281–309.
35. Минский М. Фреймы для представления знаний. М. Энергия. 1979. 152 с.
36. Огнева Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста : [моногр.]. Белгород. 2009. 280 с.
37. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике / Отв. ред. Б.Б. Городецкий. М.. 1986. №17. 402 с.
38. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1986. Вып. 3. С. 47-59.
39. Пиотровская Л.А. Эмотивные высказывания как объект лингвистического исследования. СПб. 1994. 190 с.
40. Полюжин М. М. Функціональний і когнітивний аспекти англійського словотворення : [монографія]. Ужгород : Закарпаття. 1999. 240 с.
41. Попова З. Д., Стернин И. А. Основные черты семантико - когнитивного подхода к языку // Антология концептов. М. : Гнозис. 2007. С. 7 – 9.

42. Поспелова А.Г. Речевые приоритеты в английском диалоге / диссерт. на соиск. д. ф. н. . СПб, 2001. 258 с.
43. Почепцов Г. Г. Конструктивный анализ структуры предложения. Киев. 2011. С. 67-90.
44. Семененко Л.П. Косвенные речевые акты-амальгамы // Единицы языка в функциональном аспекте: Межвуз. сб. науч. тр. Тула: Изд-во ТГУ, 1991. С. 125-129.
45. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс. 2015. Вып. 17. С. 52-58.
46. Филлмор Ч. Дж. Фреймы и семантика понимания / Ч. Дж. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. М., 1988. С. 52 – 90.
47. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса. Волгоград: Перемена. 2010. 368 с.
48. Шенк Р. До інтеграції семантики і прагматики // Нове в зарубіжній лінгвістиці. М.: Прогрес. 1989. Вип.24. С. 32 – 47.
49. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры. 2003. 312 с.
50. Яхонтова Т.В. Лінгвістична генеалогія наукової комунікації : [моногр.]– Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. 2009. 420 с.
51. Atwood M. Negotiating with the Dead : A Writer on Writing. Cambridge : Cambridge University Press. 2002. 220 p.
52. Austin J. L. How to do things with words. Claredon Press. 1962. 168 p.
53. Bach K. Speech Acts and Pragmatics // Blackwell Guide to the Philosophy of Language. 2013. 204 p.
54. Baranov A. Cognitive Modeling of Actual Meaning in the Field of Phraseology // Journal of Pragmatics. 1996. № 25. P.409 – 429.
55. Bartlett F.S. Remembering. Cambridge: Cambridge Mass., MIT Press. 1950. 270 p.

56. Beaugrande de R. *The Story of Discourse Analysis // Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction.* – London. Thousand Oaks. New Delhi: SAGE Publications. 1997. Vol.1. P.35 – 63.
57. Bolinger D. *Degree words.* The Hague. Paris. 1972. 324 p.
58. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis /* E. Semino, J. Culperer. (Eds.). Amsterdam, Philadelphia : Benjamins, 2002. 333 p.
59. Cook Q. *Discourse.* Oxford: Oxford University Press, 1989. 201 p.
60. Dijk T. A. van. *On Macrostructures, Mental Models, and Other Inventions : A Brief Personal History of the Kintschvan Dijk Theory // Discourse Comprehension : Essays in Honor of Walter Kintsch. L. : Hillsdale.* 1995. P. 383 – 410.
61. Dijk van T.A. *Semantic Discourse Analysis // Handbook of Discourse Analysis. Dimensions of Discourse.* London: Academic Press Inc. (London) LTD. 1985. Vol. 2. P. 103 – 135.
62. Dijk van T.A. *The Study of Discourse. Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction.* London. Thousand Oaks. New Delhi: SAGE Publications. 1997. Vol.1. 352 p.
63. Fillmore Ch. J. *Frame Semantics // Linguistics in the morning calm: Selected papers from the SICOL.* 1981. Seoul: Hanship, 1982. P. 111 – 137.
64. Goffman E. *Frame Analysis. An Essey on the Organization of Experience.* New York. 1974. 148 p.
65. Halliday M.A. *Cohesion in English.* London: Longman. 1976. 374 p.
66. Hoey M. *The Place of Clause Relational Analysis in Linguistic Description // English Language Research Journal.* 1983 / 4. Vol.4. P. 1 – 32.
67. Hornby A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English.* Oxford University Press. 1998. 5th edition. 1428 p.
68. Kirchner G. *Gradadverbien: Restrictiva und Verwandtes im heutigen Englisch.* Halle, 1955. 126 s.

69. Knowledge Structures / R.C. Schank, R. P. Abelson. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates. 1977. 248 p.
70. Labov W. Intensity // Meaning, Form and Use in Context: Linguistic Applications. Washington DC: Georgetown University Press. 1984. 215 p.
71. Langacker R.U. Foundations of Cognitive Grammar. Stanford: Stanford University Press. 1987. 539 p.
72. Leech G.N. Principles of Pragmatics. London. Longman Linguistic Library.1983. 250 p.
73. Leech Geoffrey N. Principles of Pragmatics. Longman Groop Limited, 2014. 242 p.
74. Longman Dictionary of Contemporary English / ed. by A. Gadsby and M. Rundell. Harlow: Pearson Education Limited. 2011. 3rd edition. 1668 p.
75. Mitchell M. Gone with the wind. London, Penguin Books. 2002. 688 c.
76. Ostman J. Discourse analysis // Handbook of Pragmatics. Amsterdam. Philadelphia. 1995. P. 239 – 253.
77. Paltridge B. Genre, Frames, and Writing in Research Settings. Amsterdam : Benjamins. 1997. 192 p.
78. Parsons T. Man and boy. London. Harper Collins Publishers. 2002. 344 p.
79. Schwarz M. Einführung in die kognitive Linguistik. Tübingen: Francke. 1992. 173 s.
80. Searle J.R. Exdivssion and Meaning. Cambridge: Cambridge University Press. 1979. 184 p.
81. Stoddart S. Text and Texture: Patterns of Cohesion. Vorwood: Ablex, 1991. 140 p.
82. Talmy L. Figure and Ground in Complex Sentences // Universals of Human Language. Ed. By J. Greenberb. Stanford: Stanford University Press. 1978. P. 625 – 649.

83. Talmy L. *Lexicalisation Patterns: Semantic Structure in Lexical Forms // Language Typology and Syntactic Description*. Cambridge: Cambridge University Press. 1985. Vol.3. P. 57 – 149.
84. Ungerer F. *An Introduction to Cognitive Linguistics / F. Ungerer, H. J. Schmid*. Longman. London and New York. 1996. 293 p.
85. Vanderveken D. *Meaning and Speech Acts. Principles of Language Use*. Cambridge: Cambridge University Press. 1994. Vol.1. 120 p.
86. Walsh R. *Who is the Narrator? Poetics Today*. 18. P. 495–513.
87. Walton K. *Mimesis as Make-believe*. Cambridge: Harvard UP. 508 p.
88. Wierzbicka A. *Semantics, Primes and Universals*. Oxford, New York: Oxford University Press. 1994. 501 p.
89. Yacobi T. *Fictional Reliability as a Communicative Problem. Poetics Today* 2.2. 113 p.

## РОЗДІЛ 3

### ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ НАРАТИВНОЇ МАСКИ ЯК ОБРАЗУ НАРАТОРА

#### 3.1. Наративна організація постмодерністських романів

У класичній теорії наратології основною ознакою твору є присутність посередника між наратором та зображуваним світом. Суть оповіді зводиться до показу художньої дійсності крізь призму сприйняття наратора, який є центром орієнтації, основною фігурою у творі, в структурі наративу [51, с. 115].

Художній текст відрізняється складною комунікативною структурою, яка складається із читацької і нараторської комунікацій. До цих двох конститутивних у художньому творі рівнів додається третій, факультативний, лише в тому випадку, якщо персонажі виступають як оповідні інстанції [51, с. 118].

##### 3.1.1. Специфіка архітектоніки роману «Пенелопіада» М. Етвуд

Маргарет Етвуд, канадська письменниця, представник літератури постмодернізму вводить у художній простір таку оповідну інстанцію, яка є водночас оповідачем та дійовою особою. У своєму романі «Пенелопіада» М. Етвуд реконструює відому історію Гомера про Одисея, проте обирає інший кут зображення відомого сюжету. Головні події описуються з точки зору жінки, оповідачем становиться Пенелопа – дружина Одисея, яка викладає власну версію античної історії. Увага у романі зосереджується не на легендарних пригодах царя Ітаки, а на світі думок головної героїні, її світобаченні та власному розумінні подій. У центрі зображуваного – головні етапи життя Пенелопи: народження, життя з батьками у Спарті, шлюб з Одисеєм та життя на острові Ітака, народження Телемаха, Троянська війна,

залицання женихів, повернення Одисея та кривава розправа над женихами та служницями.

Опис подій у романі починається не у хронологічному, а у ретроспективному плані: Пенелопа починає розповідь у 21 сторіччі з потойбічного світу, вона звертається до сучасного читача, згадуючи при цьому минуле, вносячи власні корективи та коментарії до перебігу подій: *«Now that I'm dead I know everything <...> Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little story-making»* [52, с. 4].

Тепер, коли вона мертва, вона розкриває усю правду про себе та своє життя: відносини з батьками були дуже складними – як тільки вона народилася, від неї намагалися позбавитися, їй доводилось жити в тіні своєї родички-красуні Єлени, у п'ятнадцять років проти волі Пенелопу видали заміж. У шлюбі вона знаходить щастя, проте ненадовго: починається війна, Одисей вирушає до Трої. Через чутки про смерть Одисея на острові починається жахливе: женихи залицяються до Пенелопи з метою заволодіти королівством. Тоді головна героїня відважується на хитрий план – Пенелопа підговорює 12 служниць, щоб вони їй допомагали шпигувати за женихами та розплутувати саван у ночі, тим самим відстрочуючи час для повернення Одисея. У женихів виникають підозри і вони вимагають, щоб Пенелопа вибрала одного з них для весілля. Проте кара знаходить винуватців з поверненням Одисея додому: він вбиває усіх залицальників, страчує служниць.

М. Етвуд пропонує подальший перебіг подій, пов'язуючи сюжет із сучасністю: Пенелопа знаходиться в потойбічному світі, її та Одисея переслідують служниці, несправедливо покарані, вони вимагають справедливості та помсти. Виникає сцена із сучасним судом над Пенелопою, де вона відстоює свої дії та захищає Одисея. Сцени минулого та сучасного створюють один часовий простір і зумовлюють існування полярних світів: минулого і сучасного, світу живих та світу потойбічного. До потойбічного світу належить привид Пенелопи, від першої особи якої ведеться оповідь:



«*The opinion of the people down here: the opinion of shadows, of echoes. So I'll spin a thread of my own*» [52, с. 8]. Рамки часу оповіді виявити неможливо, оскільки оповідач, а разом з тим дійова особа, знаходиться в місці, де поняття «час» не має сенсу. Аїд – жахливе та темне місце де, знаходяться душі тих, хто помер: Пенелопа, Єлена Троянська, Антиной (перша жертва кари Одисея), 12 служниць: «*It's dark here, as many have remarked. 'Dark Death' they used to say. 'The gloomy halls of Hades', and so forth*» [52, с. 10]. Разом з героями античності у потойбічному світі можна побачити привидів сучасних епох: Мерлін Монро, Адольфа Гітлера. Усі герої об'єднані єдиним позачасовим простором – Аїдом, де вони змушені знаходитися, гуляючи полями асфodelей та поринаючи у спогади.

Світ живих відкривається у спогадах Пенелопи, вона і сама до нього колись належала, проте вже не пам'ятає як давно це було. Якщо про події у світі живих Пенелопа розповідає у минулому часі, то її коментарії, звернення до читача подані у теперішньому: «*What can I tell you about the next ten years? Odysseus sailed away to Troy. I stayed in Ithaca*» [52, с. 20]. Можна сказати, що граматична категорія часу служить ознакою для розмежування двох оповідних інстанцій: під час розповіді та думки про минуле.

Оповідь Пенелопи реалізується у формі потоку свідомості, який поєднує минуле і теперішнє в одну часову площину. Так перед нами постає фігура Єлени Троянської, яка спричинила війну, і до наших часів нічого не змінилося: вона влаштовує вечірки у Лас-Вегасі, поруч з нею завжди чоловіки, шанувальники її краси: «*'Oh, Penelope, you can't still be jealous,' she says. 'Surely we can be friends now! Why don't you come along with me to the upper world, next time I go? We could do a trip to Las Vegas*» [52, с. 57].

У свідомості наратора образ Одисея також залишається сталим – він герой-авантюрист, його приваблювали пригоди на різних островах, зустріч з циклопом, і, навіть, зараз він здійснює контакт із живим світом то в образі французького генерала, то монгольського завойовника, то мисливця за головами на Борнео: «*He's been a French general, he's been a Mongolian*

*invader, he's been a tycoon in America, he's been a headhunter in Borneo. He's been a film star, an inventor, an advertising man. It always ended badly, with a suicide or an accident or a death in battle or an assassination, and then he's back her again» [52, с. 56].*

У світі живих знаходиться Телемах, син Пенелопи, зараз вже він член парламенту, а у далекому минулому він був малою дитиною, неспроможною захистити себе: *«We'll take a peaceful stroll, snack on some asphodel, tell the old stories; I'll hear his news of Telemachus—he's a Member of Parliament now...» [52, с. 60].*

Зі світом живих постійно здійснює контакт і сам наратор: Пенелопа за допомогою людей-медіаторів, чаклунів спілкується зі світом живих, узнає новини про сучасний світ, спів ставляє його з минулим.

Порядок оповіді у романі кілька разів порушується, це означає, що реальний хід подій (який в традиційній наратології отримав назву «фабула») не відповідає порядку появи цих подій у творі («сюжет»). Такі порушення за термінологією Ж. Женета називаються анахроніями [23, с.126]. Анахронії, на думку вченого, – це невідповідності між порядком історії та порядком оповіді, які поділяються на два типи: аналепсіс та пролепсіс. Термін «пролепсіс» є наратологічним прийомом, що складається в випереджаючому оповіданні про подію, яка ще має трапитися, а термін «аналепсіс» – будь-яка згадка заднім числом події, що передує тій точці історії, де ми знаходимося. Так, наприклад, М. Етвуд у «Пенелопіаді» активно використовує прийом аналепсісу – Пенелопа часто згадує речі, які вже трапилися до моменту мови про них, далеко у минулому. Увесь роман побудований на принципі аналепсісу – Пенелопа згадує усе своє життя від народження до смерті, ведучи діалог з читачем із Аїду в 21 сторіччі.

Голос Пенелопи не єдиний у романі – її розповідь переривається партіями хору із 12 невинно-покараних покоївок, які розкривають та доповнюють сюжетну лінію. Вони розповідають про власне дитинство, нарікаючи на нього, оспівують свободу та власні мрії. Співи хору були

характерними для древньогрецького театру, вони уводились задля коментування основних подій твору. У романі служниці коментують як розповідь Пенелопи, так і офіційну версію Гомера: « ... *we are the maids the ones you killed the ones you failed...*» [52, с. 6].

М. Етвуд використовує прийом історії в історії, щоб показати іншу сторону перебігу подій. Служниці розповідають історію свого життя, проводячи паралелі з життям Пенелопи, акцентуючи увагу на тому, що вони були невинними і не заслугоували на таке тяжке покарання.

Притримуючись постмодерністської традиції М. Етвуд використовує ряд прийомів, серед яких створення гібридного жанру, що складається з оповіді від першої особи Пенелопою (19 із 29 розділів), хорових партій служниць з різноманітними видами пісень (10 із 29 розділів): балади, ідилії, плачевні пісні, народні та любовні елегії. М. Етвуд наближає свій роман по структурі та варіативності античних жанрів до грецької драми, використовуючи при цьому слова Пенелопи як ремарки автора. Усі репліки та діалоги уводяться у твір за допомогою непрямої мови наратора. Пенелопа та хор служниць виступають лише засобом авторської свідомості. Реалізація авторського задуму в «Пенелопіаді» – це осмислення жіночого буття у власне жіночому дискурсі, підриваючи тим самим патріархальні уявлення Гомера. Присутність автора можлива у прихованій присутності героїні у вигляді наративної маски. М. Етвуд «вдягає» цю маску на головну героїню роману, роблячи її при цьому смисловим центром постмодерністського дискурсу. Пенелопа виступає головним засобом підтримання комунікації: вона з'єднує у ціле фрагментарний дискурс та хаотичну композицію.

Причиною появи у постмодерністському тексті наративної маски Пенелопи є те, що письменниця прагнула розкрити власні погляди на події, які трапилися. М. Етвуд прагнула до варіації сюжету та розвитку подій, вона уводить наративну маску задля концентруванні уваги читача на нараторі, який виступає дійовою особою, тим самим знімаючи відповідальність з автора за достовірність описуваних подій. За Р. Бартом, «будь-який

художній твір твориться тут і зараз, а автор замінюється суб'єктом мовлення, який народжується одночасно з текстом» [5, с. 152]. Такою оповідною інстанцією виступає наративна маска Пенелопи, яка є смисловим центром роману, єдина дійова особа, яка здатна викликати увагу читача та обирати за бажанням необхідну наративну маску в певній наративній ситуації.

Пенелопа - наратор, яка формує текстовий універсум у певному напрямку, робить пояснення культурних кодів у вигляді коментарів, репрезентує позицію фіксатора подій. Вона стає одночасно і об'єктом, і суб'єктом твору, проте Пенелопа - наратор на відміну від Пенелопи - персонажу виступає «всезнаючою», а це означає, що їх свідомості не збігаються. Пенелопа-наратор аналізує Пенелопу-персонажа, тобто себе на більш ранньому етапі життя, перша знає більше за останню – її знання доповненні тією інформацією, яку вона отримала в Аїді від інших героїв, а також власними розсудами та спостереженнями: «*You can see by what I've told you that I was a child who learned early the virtues – if such they are – of self-sufficiency*» [52, с. 14].

В образі наративної маски репортера Пенелопа розкриває читачеві всю інформацію не тільки про себе, але й про інших персонажів, даючи їм власну характеристику, зображуючи власне ставлення до речей чи подій. Так, наприклад, Пенелопа розповідає про свою двоюрідну сестру Єлену, яка мала неземну красу і пояснювала її своїм божественним походженням. Пенелопа критикує зовнішність сестри, акцентуючи увагу на тому, що чоловікам від неї було необхідно тільки тіло, а не душа. За словами оповідача, Єлена була прекрасна тільки зовні, проте в середині це була жорстка та нікчемна людина.

Жорсткій критиці піддаються події, які розповіли мореплавці про пригоди Одисея. Легендарні бої з циклопами та людоджерями, гостювання на островах красивих цариць зводиться Пенелопою до побутових описів: не бій з монстрами та циклопами, а лишень сутичка з одноокиим хазяїном таверни, не відпочинок на острові з царицями – візит до борделю: «*Odysseus had been*

*in a fight with a giant one-eyed Cyclops, said some; no, it was only a one-eyed tavern keeper, said another, and the fight was over non-payment of the bill. Some of the men had been eaten by cannibals, said some; no, it was just a brawl of the usual kind, said others, with ear-bitings and nosebleeds and stabbings and eviscerations» [52, с. 14].*

У повістуванні Пенелопи-наратора розкривається образ Одисея: легендарного героя та царя Ітаки вона зображує простим воякою, хитруном та по хвальком. Пенелопа-оповідач не раз підкреслювала той факт, що більшість історій про нього та його пригоди були перебільшеними: в дружини він взяв Пенелопу хитрістю, сам він був коротконогий, постійно потрапляв у халепу. І разом з тим, Пенелопа кохає та захищає його навіть після смерті.

Низка постмодерністських прийомів використовується для створення наративної маски у творі: гра з читачем, гнучкість та гібридність жанру оповіді, додаткова функція хору, коментування подій оповідачем. За допомогою наративної маски М. Етвуд подає власну версію історії: переробляє сюжет та героїв «Одесеї» Гомера, утверджує жіночу точку зору перебігу подій, робить акцент на головній ролі оповідача.

Отже, роман «Пенелопіада» є яскравим прикладом постмодерністського твору, в який уведена наративна маска Пенелопіади. Сталий античний сюжет переосмислено завдяки героїні, яка є оповідною інстанцією та дійовою особою водночас. У розповідь вона вносить власні корективи, коментує події, виявляє власне ставлення до речей. Наративна маска у творі виступає з'єднуючою силою децентрованого дискурсу: минулий час та теперішній, світ живих та потойбічний, герої минулого та сучасного поєднані в єдиний простір у свідомості оповідача. Наративна організація актуалізується на усіх рівнях тексту. Різноманіття фонографічних, лексичних і синтаксичних засобів мови в усьому розмаїтті їхніх взаємовідношень і сполучуваності в аналізованому типі оповіді свідчать про специфіку мовної організації оповіді.

### 3.1.2. Класифікація наративних масок у романі М. Етвуд "Пенелопіада"

Роман М. Етвуд "Пенелопіада" складається із наративних ситуацій, які поєднують фрагментарний постмодерністський дискурс однією сюжетною лінією – життя Пенелопи. У ході проведеного дослідження ми виявили дві макронаративні ситуації: "Життя Пенелопи у світі живих", "Життя Пенелопи у світі мертвих", які тематично формуються з мікронаративних ситуацій. Повістування наратора у творі нелінійне, виклад історії подається ретроспективно, часто переривається партіями хору служниць, тому завданням інтерпретаційного етапу стає відтворення послідовності подій. У ході проведеного дослідження ми виявили, що макронаративна ситуація "Життя Пенелопи у світі живих", складається з таких мікронаративних ситуацій: "Дитинство Пенелопи" (розділ III *"My Childhood"*), "Одруження з Одисеєм" (розділ VI *"My Marriage"*), "Шлюбна ніч" (розділ VIII *"The Scar"*), "Сімейне життя на Ітаці" (розділ IX *"The Trusted Cackle-Hen"*), "Очікування повернення Одисея" (розділ XII *"Waiting"*), "Залицання женихів" (розділ XIV *"The Suitors Stuff Their Faces"*, розділ XV *"The Shroud"*, розділ XVI *"Bad Dreams"*), "Повернення Одисея" (розділ XIX *"Yelp of Joy"*), "Страта залицальників та служниць" (розділ XX *"Slandorous Gossip"*, розділ XXIII *"Odysseus and Telemachus Snuff the Maids"*), ми відтворюємо класичну сюжетну лінію оповіді про Одисея. Наратор у художньому творі виступає в ролі інформатора, тому він "вдягає" маску репортера.

Семантика ключових слів наративної ситуації "Життя Пенелопи у світі живих" характеризується вживанням номінативних одиниць *"inform"*, *"tell"*, *"report"*, *"observe"*, *"interview"*, які у своєму значенні збігаються із семантикою лексеми *"reporter"*: *"Let me make some kind of **interview**, a **questionnaire** if you want. How many of you want to sleep over with the Goddess? Ha, everyone? For sure! I am here to **observe** the most obvious answers....Of course, not only that, but also **to inform** and **report**. But let me **tell**, that Helen*

*wasn't like me. She was as beautiful as usual, indeed more so: she was intolerably beautiful. She was dressed to perfection...*" [52, с. 8].

У наведеному дискурсивному фрагменті використовуються мовні одиниці на позначення основних функцій репортера: інформувати, опитувати, оглядати, повідомляти, розповідати. Пенелопа-наратор в образі наративної маски репортера намагається "зруйнувати стіну" із читачем та встановити дружні відносини через повістування у товаристській атмосфері.

Особливістю постмодерністського роману М. Етвуд "Пенелопіада" є створення нового світу – Аїду – світу мертвих, де Пенелопа-наратор виступає провідником, і, вдягаючи маску репортера, знайомить читача з потойбічним світом. Макронаративна ситуація "Життя Пенелопи у світі мертвих" складається з двох мікронаративних ситуацій: "Подорож Аїдом" та "Знайомство із померлими" (розділ I "A Low Art", розділ V "Asphodel", розділ XXII "Helen Takes a Bath").

Послугуючись теорією архетипів К. Юнга та розробленою класифікацією імплікативних смислів архетипу Л. І. Белеховою, у контексті нашого дослідження вважаємо, що підґрунтям наративної маски репортера слугує архетип АРАХНА, що містить у собі концептуальні імплікації *створення тексту, плетіння сюжету та інтриги*. Архетипними символами архетипу АРАХНА є *павук, павутиння, муха*, які втілюються в образі наративної маски репортера. У концептуальному просторі роману М. Етвуд "Пенелопіада" основним ключовим концептом виступає плетіння, першотекст – сюжет Гомера про пригоди Одисея та Троянську Війну. Виходячи з цього, ми порівнюємо ключові концепти з основними функціями репортера: плетіння скандалів та інтриг, відтворення власної історії перебігу подій (першотексту), інформування та розважання людей через бесіду або інтерв'ю із читачем/ глядачем.

В основі наративної маски репортера лежить концепт РЕПОРТЕР, який реалізований за допомогою таких номінативних одиниць: *"telling the story", "idea of weaving", "spider", "sew my own story", "catch in the net", "catch*

attention": "When *telling the story* later I used to Say that it was Pallas Athene, goddess of *weaving*, who'd given me this idea, and perhaps this was true, for all I know <...> Like a *spider* who captures everything in his net, I sew my *own story*, that will *catch* you and your own attention in the net of my deadly stories" [52, с. 25].

У наведеному дискурсивному фрагменті за допомогою порівняння "Like a spider" Пенелопа-наратор в образі наративної маски репортера порівнює себе із павуком, що виступає експлікацією архетипу АРАХНА. Наратор не приховує власних намірів, щиро та відверто іде на контакт із читачем через використання особового та присвійного займенників *you, your*, які активізують увагу читача. Використання епітета "deadly stories" посилює інтригу висловлення наратора в образі наративної маски репортера.

Концепт РЕПОРТЕР ми реконструюємо на основі концепту АРАХНА, імплікативні смисли та концептуальні символи яких збігаються у семантиці ключових слів. На вербальному рівні концепт РЕПОРТЕР представлено номінативними полями, які будуюмо у вигляді фрейму за С. А. Жаботинською (рис. 1):

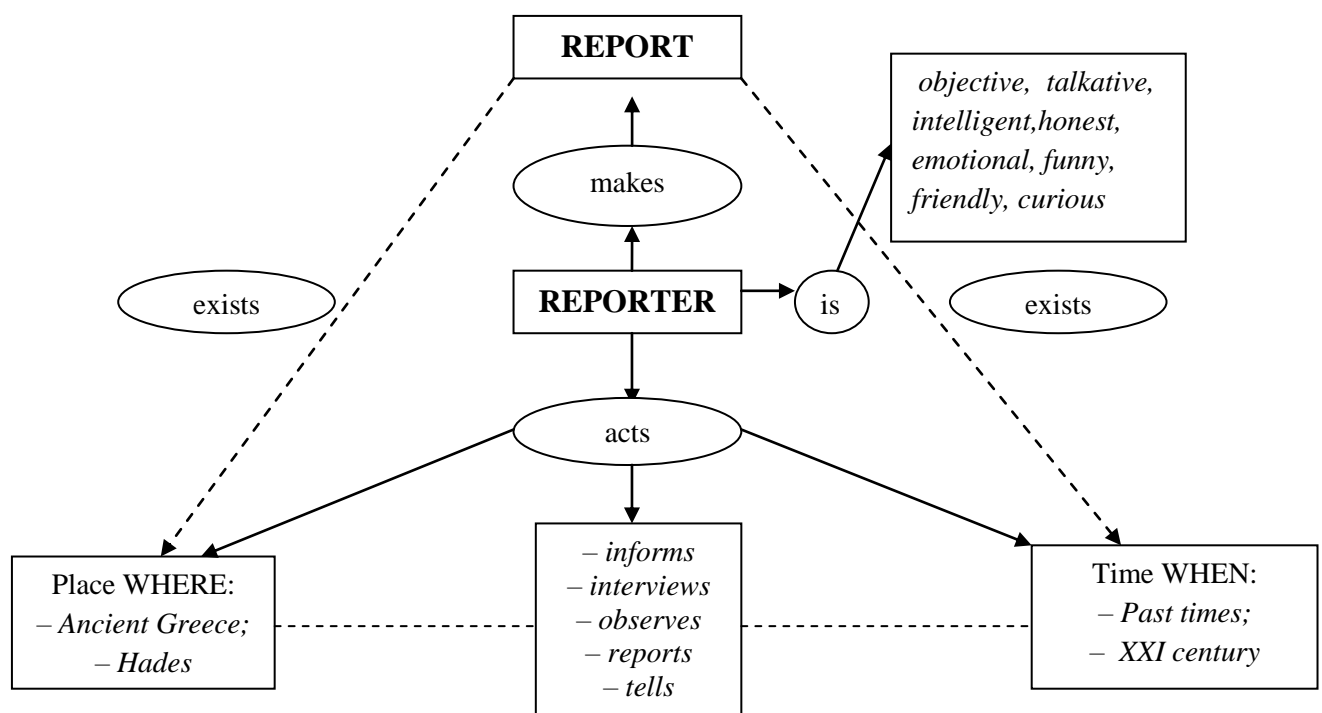


Рис 1. Фреймове моделювання концепту РЕПОРТЕР



Базовими фреймами концепту РЕПОРТЕР є акціональний і посесивний:

- РЕПОРТЕР Є ЧЕСНИМ ("*give you my words*", "*without lying*", "*cross my heart and hope to die*", "*leave no secrets behind*", "*sincerely talking*", "*honestly*"):

(1) "***Sincerely talking***, to provide a lively night's entertainment was considered part of a good host's hospitality, and, ***honestly***, such a host would magnanimously offer his guests their pick of the girls but it was most irregular for the servants to be used in this way without the permission of the master of the house, ***I give you my words***" [52, с. 17].

(2) "*HE was a bustard, a thief **without lying***" [52, с. 8].

(3) "***I have to leave all the secrets behind***, he could convince another person that the two of them together faced a common obstacle, and that they needed to join forces in order to overcome it" [52, с. 21].

(4) "***Honestly***, she tried to be kind to me in her own way, and ***I cross my heart and hope to die*** but she only tried to..." [52, с. 19].

У наведених дискурсивних фрагментах номінативні одиниці "*give you my words*", "*without lying*", "*cross my heart and hope to die*", "*leave no secrets behind*", "*sincerely talking*", "*honestly*" у повістуванні наратора в образі наративної маски репортера зменшують дистанцію із читачем: всі лексеми спрямовані на вираження щирості та відвертості.

- РЕПОРТЕР Є ОБ'ЄКТИВНИМ ("*face the facts*", "*really*", "*for sure*", "*indeed*", "*in fact*", "*actually*", "*really*" ):

(1) "*I'm **sure** it was an accident: the young are careless **in fact**, and she must have let slip a hint or a word*" [52, с. 41].

(2) "*He had a way of appearing to drink a lot without **actually** doing it*" [52, с. 10].

(3) "*Let's **face the fact** that Odysseus had succeeded in his mission, and had brought back a noble bride and the valuable gifts that came with her*" [52, с. 13].

Номінативні одиниці "*really*", "*for sure*", "*indeed*", "*in fact*", "*actually*", "*really*", "*face the facts*" то характеризують правдивість викладеного

матеріалу: наратор в образі наративної маски репортера навмисно використовуює їх на позначення впевненості суджень.

- РЕПОРТЕР Є БАЛАКУЧИМ (вживання великої кількості вставних фраз та коментарів): *"As I've already mentioned, his grandfather was Autolycus, who claimed the god Hermes was his father. That may have been a way of saying that he was a crafty old thief, cheat, and liar, and that luck had favoured him in these kinds of activities, I know that for sure"* [52, с. 23].

Вставні конструкції *as "I've already mentioned..."*, *"you can see by what I've told you that"* та *"I know that for sure"* відсилають читача до попереднього матеріалу оповідача. Так, у мовленні Пенелопи не раз згадується про походження Одисея, розкривається його характер через уведення додаткової інформації. Номінативні одиниці *thief, cheat, liar* формують образ хитрого та брехливого Одисея, що виступає вже іншою інтерпретацією гомерівського образу. Вставна конструкція *you can see by what I've told you that* моделює імпліцитну гру з читачем, звертаючись до нього, Пенелопа просить згадати події її дитинства, намагається виправдати себе: *«You can see by what I've told you that I was a child who learned early the virtues – if such they are—of self-sufficiency. I could see that I would have to look out for myself in the world. I could hardly count on family support»* [52, с. 5].

- РЕПОРТЕР Є КУМЕДНИМ (використання риторичних окликів, емфатичних конструкцій на позначення емоцій):

(1) *"if it is not true, so let me die...ahaha!!...Ok!... you know that I am dead, and to believe or not – it is up to you"* [52, с. 13].

(2) *"And her teeth are yellow Actually, some of them have fallen out. It was only after we'd had a lot to drink that she still looked beautiful...ahaha! NO!"* [52, с. 21].

Вживання емоційних конструкцій у формі вигуків *"ahaha!!...Ok!"* та використання заперечення у формі антитези *"she still looked beautiful...ahaha! NO!"* сприяють легкому сприйняттю інформації читачем та знімають напругу від нудного викладу історії.

Повтори у повістуванні наратора в образі репортера підсилюють іронічний ефект змалювання речей та подій, роблять акцент на певному явищі, відокремлюють від звичайного: «*Let me add that meat was highly valued among us - the aristocracy ate lots of it, **meat, meat, meat,** and all they ever did was roast it: ours was not an age of Haute cuisine. Oh, I forgot: there was also bread, flatbread that is, **bread, bread, bread,** and **wine, wine, wine**» [52, с. 19].*

• РЕПОРТЕР Є ДОПИТЛИВИМ (вживання запитань для привертання уваги читача):

(1) "*Do you think you could manage a few screams?*" [52, с. 15].

(2) "*Do you know how it is to be dead?*" [52, с. 3].

(3) "*Have you ever thought about making the same?*" [52, с. 25].

Основною характеристикою мовленнєвого акту вважається інтеціональність, тобто задум автора, який несе в собі прихований зміст повідомлення/художнього твору і має певну мету та намір [68, с. 113]. За допомогою цього прийому створюється ефект спілкування адресанта та адресата. Цього ефекту можна досягти шляхом використання певних прийомів, що мають вплив на читача та відтворюють атмосферу дружнього спілкування між наратором в образі наративної маски репортера та читачем. Так, використання звертання до читача за допомогою особових займенників 1-ої та 2-ої особи *I, you* для позначення адресата і адресанта у творі чітко зображують продуцента мовлення та реципієнта, розкривають їх імпліцитний акт комунікації: «*Have I forgotten to tell you she had rather small pointed teeth?*» [52, с. 10].

• РЕПОРТЕР Є ЕМОЦІОНАЛЬНИМ (вживання емоційних конструкцій): емоційне висловлювання оповідача формують такі вставні слова та конструкції, які умовно можна поділити на групи:

1. Вставні слова з характерною невпевненістю: *possibly, perhaps;*

2. Вставні слова стверджувального або умовного типу: *nevertheless, however, although, though, nonetheless, actually, really, sure enough, naturally, unfortunately;*

3. Вставні слова з'єднувального типу: *finally, afterwards, in that case*;

4. Вставні конструкції, що передають інтенції оповідача: *as for me..., as I've already mentioned..., as far as I can tell you..., you can see by what I've told you that..., I imagined..., needless to say..., I'm sorry to say...*

Вставні слова першої групи зводять оповідь Пенелопи до припущення розвитку подій, невпевненість у ствердженні формує умовність та нереальність історії: «*I descended the staircase, considering my choices. I'd pretended not to believe Eurycleia when she told me that it was Odysseus who'd killed the Suitors. **Perhaps** this man was an impostor, I'd told her—how would I know what Odysseus looked like now, after twenty years?*» [52, с. 32].

Вставні слова другої групи уведенні для констатування фактів, створення впевненості наратора у викладеній інформації. При цьому акцентується увага на тому, що вона сама була свідком цих подій: «**Sure enough**, he snuck off in a ship to go chasing around looking for news of his father, without even so much as consulting me» [52, с. 18]. Вставні слова надають більшої емотивності оповіді Пенелопи, вона розмірковує над правильністю або безглуздістю перебігу подій, осуджує людей, коментує їх поведінку: «*It was stupid of Icarus to try to drown the daughter of a Naiad, however. Water is our element, it is our birthright. **Although** we are not such good swimmers as our mothers, we do have a way of floating, and we're well connected among the fish and seabirds*» [52, с. 9].

Вставні слова третьої групи допомагають наратору узгодити та структурувати висловлювання, логічно з'єднати речення: «**I have to admit that I occasionally daydreamed about which one I would rather go to bed with, if it came to that. Afterwards**, the maids would tell me what pleasantries the Suitors were exchanging behind my back. They were well positioned to eavesdrop, as they were forced to help serve the meat and drink» [52, с. 46].

Четверта група вставних конструкцій вимагає детальнішого розгляду. Конструкція *as for me* відносить читача до конкретного ставлення оповідача до описуваних подій, і може виступати у ролі коментаря або критичного

зауваження. Так, Пенелопа робить спробу дати оцінку власного відношення до святкувань та церемоній: «*As for me, I had trouble making it through the ceremony the sacrifices of animals, the offerings to the gods, the lustral sprinklings, the libations, the prayers, the interminable songs. I felt quite dizzy*» [52, с. 35].

- РЕПОРТЕР Є РОЗУМНИМ (використання складних та складених слів у формі графем): «*I then made the **Is-this-all-the-thanks-I-get**, You have no idea what I've been through for your sake, no woman should have to put up with this sort of suffering, **I-might-as-well-kill-myself** speech. But I'm afraid he'd heard it before, and showed by his folded arms and rolled-up eyes that he was irritated by it, and was waiting for me to finish*» [52, с. 28]. Фоно-графічні стилістичні засоби відтворюють процес роботи підсвідомості наратора, допомагають читачеві прослідкувати розвиток думок і почуттів наратора в образі наративної маски репортера. Потік свідомості Пенелопи об'єднує цілі речення в одне слово, в один вислів, змінюючи акцент висловлювання з фактичного констатування дійсності на емоційний.

- РЕПОРТЕР Є ТОВАРИСТСЬКИМ (звернення до читача у формі звертань та вживання особового займенника *you*):

Маркери дискурсивного та наративного дейксису є постійними засобами інтимізації наративу, що вказують на умовну близькість комунікантів, створюють ефект присутності адресата. Так у романі «Пенелопіаді» за допомогою особового займенника *you* та присвійного займенника *your* створюється ефект звертання до читача: «*In **your** world, **you** don't get visitations from the gods the way people used to unless **you're** on drugs*» [52, с. 52]. Особові та присвійні займенники, виконуючи функцію непрямого звертання, скорочують наративну дистанцію між наратором в образі наративної маски репортера та читачем, створюють ілюзію безпосереднього спілкування, таким чином сприяючи інтимізації наративу.

Імператив, адресований наратором до читача, є постійним та ефективним засобом діалогізації наративу, що актуалізує та регулює увагу

адресата. Так, наратор в образі наративної маски репортера у повістунанні використовує імперативні конструкції: «*Look! I never regret! Say that I was wrong. But what can I do? I was just a little girl*» [52, с. 9]. Наратор не приховує свого наміру ввійти у контакт із читачем, допомогти йому правильно інтерпретувати текст.

У межах роману «Пенелопіада» наратор в образі наративної маски репортера виступає суб'єктом оцінки, а його об'єктами виступають персонажі, наратовані події, процес наратування, імпліцитний читач як адресат, і навіть сам наратор як адресант. Якщо суб'єктом оцінювання гіпотетично виступає імпліцитний читач через поєднання його дейктичного центру – *you* і самого процесу оцінювання, то в адресата виникає відчуття творчої заангажованості, співпраці та солідарності з імпліцитним автором: «*You can see things were still a little frosty on my part. It's hard to lose an argument to one's Teenaged son. Once they're taller than you are, you have only your moral authority: a weak weapon at best*» [52, с. 42].

У художньому тексті наратор в образі наративної маски репортера рідко дотримується однієї часової форми, різні сегменти наративу, залежно від інтенцій наратора, зображуються у минулому, теперішньому чи майбутньому часі. Найчастіше повістунання у романі «Пенелопіада» ведеться у формі минулого часу, що є найбільш прийнятним способом розповіді про минулі події. Вставленні конструкції ж подаються у теперішньому часі, як зазначає І. А. Бехта, що теперішній наративний час – це спосіб зробити минулі події сучасними, наратор «дозволяє собі бачити події», які для нього є минулим, ніби вони відбуваються знову [3, с. 102].

Наратор в образі наративної маски репортера згадує у повістунанні головні історичні події (Троянську війну) та історичних осіб (царя Спарти Ікара, царя Ітаки Лаерта, Менелая, Ахілеса, Аякса, Агамемнона, принца Трої Гектора, Енея), власні етапи земного життя (дитинство у Спарті, весілля з Одисеєм, подорож до Ітаки, життя на острові, народження Телемаха, від'їзд Одисея до Трої та його повернення, страта женихів та служниць). Для

наратора в образі наративної маски репортера характерним є використання паралельних конструкцій, повторів, еліптичних речень, згадування історичних місць: *Kingdom of Ithaca, Kingdom of Sparta, Athens, Troy, the Mount Parnassus* подій: *the Athenian War, the Trojan War*, осіб: *Odyssey, King Laertes of Ithaca, King Icarius of Sparta, Menelaus, Helen, Autolycus, Tyndareus, Anticleia, Actoris, Telemachus, Paris, Achilles, Ajax, Agamemnon, Menelaus, Hector, Aeneas*.

Мовлення наратора в образі наративної маски репортера відзначається чіткістю та послідовністю, використанням паралельних конструкцій, повторів, еліптичних речень, що допомагає читачеві краще сприймати виклад інформації: «*His father, Laertes, and his mother, Anticleia, were still in the palace at that time; his mother had not yet died, his mother was worn out by watching and waiting for Odysseus to return...*» [52, с. 5].

В імітації розмовного мовлення безпосередність спілкування виключає можливість попереднього обдумування, і тому мовлення характеризується граматичними відхиленнями від норми, пропусками, повторами, асоціативним додаванням нових фактів і думок. Так, для наратора в образі наративної маски репортера особливим є використання повторів, тавтологій, які формують непередбачуваність та спонтанність висловленого, неначе слово за слово наративна маска переказує речі, використовуючи той самий лексичний склад: «*Down here everyone arrives with a sack, like the sacks used to keep the winds in, but each of these sacks is full of words – words you've spoken, words you've heard, words that have been said about you*» [52, с. 8].

Пенелопа-наратор в образі наративної маски репортера розповідає про події, об'єднуючи та структуруючи їх в єдине ціле. Стрункість побудови висловлення досягається вживанням паралельних конструкцій, для яких часто характерна не тільки синтаксична симетрія, але й лексичний повтор: «*I liked to think so. I liked to think I had something in common with my husband: both of us had almost been destroyed in our youth by family members*» [52, с. 14].

Повтор і паралельні конструкції не тільки акцентують певні деталі оповіді, а й створюють ритмічність прозового малюнка, що сприяє естетичному та емоційному впливу на читача: *«Not that I would have wanted to inspire those kinds of suicides. I was not a man eater, I was not a Siren, I was not like cousin Helen who loved to make conquests just to show she could»* [52, с. 6]. Так, повтор та паралельні конструкції дають змогу отримати додаткову інформацію, яка кожен раз поширюється під час оповіді наратора в образі наративної маски репортера. Згадуючи певне слово або річ, у свідомості наратора виникає цілий ряд асоціативних моделей, які формують спогади про минуле: *«Ithaca. Ithaca. Ithaca was no paradise. It was often windy, and frequently rainy and cold. The nobles were a shabby lot compared with those I was used to, and the palace, although sufficient, was not what you would consider large»* [52, с. 27].

У романі М. Етвуд "Пенелопіада" наративна ситуація "Судовий процес над Одисеєм" виступає полем функціонування наративної маски адвоката: це дискурсивний фрагмент, в якому розповідається про історію повернення Одисея до дому та страти служниць і вбивство залицяльників Пенелопи.

У розділі XXVI *"The Trial of Odysseus"* судова процесія відбувається в Аїді між Пенелопею, яка захищає Одисея, виправдовує себе та служниць, яких було невинно страчено. Форма оповіді нагадує фіксовані записи судового процесу:

*"Penelope: I was asleep, Your Honour. I was often asleep. I can only tell you what they said afterwards.*

*Judge: What who said?*

*Penelope: The maids, Your Honour.*

*Judge: They said they been raped?*

*Penelope: Well, yes, Your Honour. In effect.*

*Judge: And did you believe them?*

*Penelope: Yes, Your Honour. That is, I tended to believe them" [52, с. 53].*



У наведеному художньому фрагменті у мовленні наративної маски адвоката використовуються паралельні конструкції *"The maids, Your Honour.<...> Well, yes, Your Honour <...> Yes, Your Honour"* та стилістичні повтори у формі звертання *"yes, Your Honour"*, які є невід'ємними компонентами комунікації судового процесу. Короткі еліптичні речення *"The maids, Your Honour", "In effect"* у мовленні наративної маски адвоката є чіткими та послідовними відповідями на запитання судді. Отже, вжита термінологічна лексика чітко окреслює межі функціонування наративної маски адвоката.

Передконцептуальну основу наративної маски становить архетип, який за Л.І. Белеховою активується автоматично позасвідомими когнітивними операціями [12, с. 116]. Послугуючись теорією архетипів К. Юнга та розробленою класифікацією імплікативних смислів архетипу Л. І. Белеховою, у контексті нашого дослідження вважаємо, що підґрунтям наративної маски адвоката слугує архетип ЕГО, що містить у собі концептуальні імплікації *рівноваги та відновлення справедливості, пошук правди*. В основі наративної маски адвоката лежить концепт АДВОКАТ, який реалізований за допомогою таких номінативних одиниць: *"defence", "innocence of my client", "self-defence", "dismiss the case", "we must consult", "do not wish to be guilty", "demand justice", "demand retribution"*. До прикладу :

(1) *"It is our contention that, by seizing the only opportunity Fate was likely to afford him, our generally esteemed **client** Odysseus was merely acting in **self-defence**. We therefore ask that you **dismiss this case**"* [52, с. 38].

(2) *"It's written here, in this book a book **we must consult**, as it is the main authority on the subject – although it has pronounced unethical tendencies"* [52, с. 39].

У наведеному дискурсивному фрагменті на вербальному рівні концепт АДВОКАТ реконструюється через семантику ключових слів, що формують його номінативне поле, яке представляємо у вигляді фрейму (рис. 2).

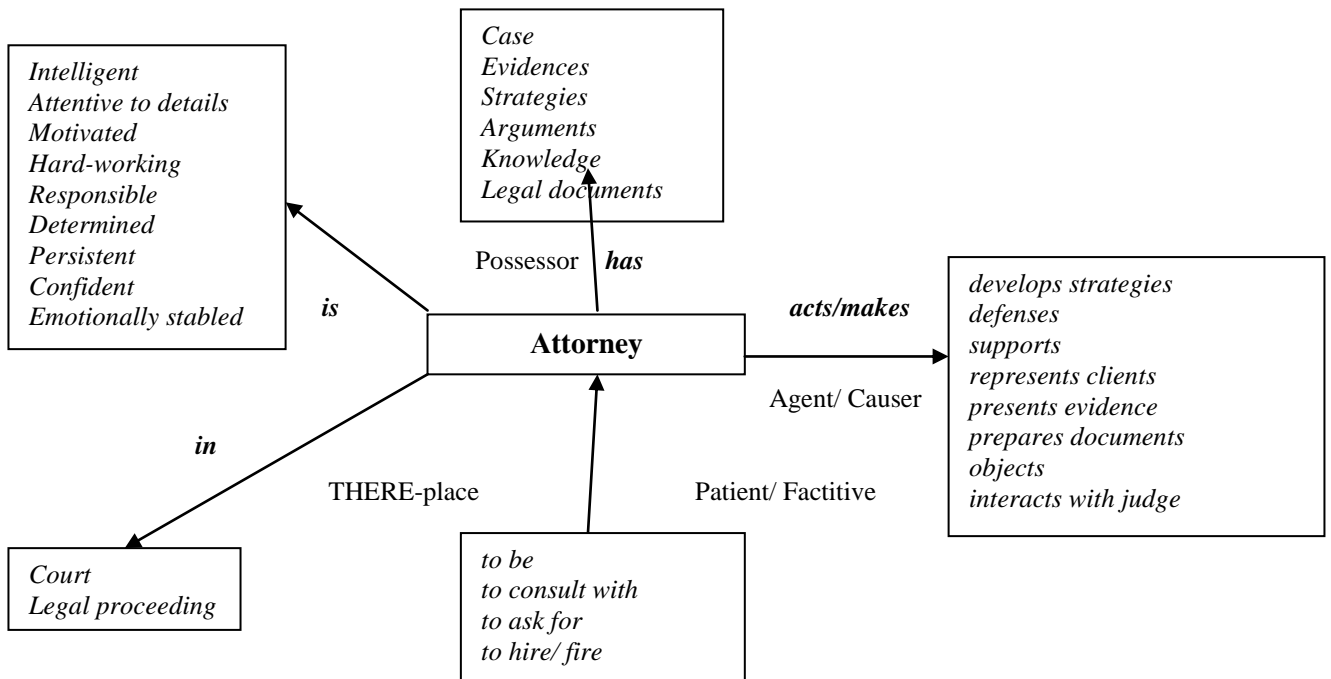


Рис. 2. Первинна номінація наративної маски адвоката

Семантика ключових слів наративної ситуації "Судовий процес над Одисеєм" характеризується лексем *"develops strategies"*, *"defenses"*, *"supports"*, *"represents clients"*, *"presents evidence"*, *"prepares documents"*, *"objects"*, *"interacts with judge"*, які у своєму значенні збігаються із семантикою лексеми *"attorney"*: *"I always **supported** my husband, and now, standing in the Court and **interacting** with the Judge, I **represent** him as **my client** and I am trying to **object** every untrue statement towards him. NO! I'm not telling that it is hard to **prepare all the documents or to find witnesses** ... "* [52, с. 39].

Вторинною номінацією НМ адвоката є метафори, метонімії та інші виражальні засоби, через які розгортається концепт АДВОКАТ. Так, наприклад, у наративній ситуації "Судовий процес над Одисеєм" адвокат осмислюється у термінах замовчування, приховування фактів, що у мовленні актуалізується через метафоричні вирази *turned a blind eye*, *kept my mouth shut*, *keeping the right doors locked*: *"I turned a blind eye. I kept my mouth shut; or, if I opened it, I sang his praises. I didn't contradict, I didn't ask awkward questions, I didn't dig deep. I wanted happy endings in those days, and happy*

*endings are best achieved by keeping the right doors locked and going to sleep during the rampages" [52, с. 14].*

Метафора *"to turn a blind eye"* означає *"закривати очі на щось, не помічати"*, а прикметник *"blind"* виступає компонентом латинського виразу *"amor caecus"* (*"кохання сліпе"*). Саме через кохання Пенелопа вирішує стати на бік чоловіка, захищати його перед суспільством і не помічати дрібниць. Метонімічне зіставлення *"kept my mouth shut – keeping the right doors locked"*, де рот Пенелопи порівнюється із дверима, які неможна відкривати через великі секрети, розкриває додаткове значення концепту – АДВОКАТ – ЦЕ РОЗКРИТТЯ ТАЄМНИЦІ. Речення умовного стану *"if I opened it, I sang his praises"* є антитезою до метафори *"keeping the right doors locked"*, яка виступає вербалізатором концептуальної метафори АДВОКАТ – ЦЕ ФАЛЬСИФІКАЦІЯ ФАКТІВ. Антонімічні номінативні одиниці *sleep* та *rampages* розкривають наміри Пенелопи до пошуку альтернативного вирішення проблем завдяки реконструкції концептуальної метафори АДВОКАТ – ЦЕ ПОШУК КОМПРОМІСУ.

Спираючись на теорії фреймового моделювання (М. Мінський, Р. Шенк) та на розроблені професором С. А. Жаботинською базові фрейми (предметний, акціональний, посесивний, таксономічний та компаративний) [21, с. 80], у контексті нашого дослідження ми представляємо концептуальну структуру наративної ситуації "Судовий процес над Одисеєм" у вигляді інтеграції базових фреймів:

1. Предметний фрейм представлений схемами:

- локативна схема "SB/STH is (exists) THERE-place": *Penelope is in Ancient Greece / Penelope in Hades*;
- темпоральна схема "SB/STH exists THEN-time": *Penelope exist in the Past times of Kings of Greece/ Penelope exist in contemporary hell*;
- схема стану існування "SB/STH exists SO-mode of being": *Penelope is alive/ Penelope is dead (ghost/ shade in Hades)*.

2. Акціональний фрейм конструюємо за допомогою схем:

- схема стану/ дії “SB/STH-agent acts”: *Penelope proves, Penelope acts against society, Penelope appeals to the facts;*

- каузативна схема “SB/STH-causer makes STH-factitive”: *Penelope justifies the defendant(Odysseus), Penelope defences the defendant (Odysseus), Penelope represents the defendant (Odysseus) > an attorney.*

3. Посесивний фрейм будуємо за такими схемами:

- інклюзивна схема “SB/STH-container has STH-content”: *Penelope has got a power, Penelope has got wisdom, Penelope has got patience, Penelope has doubts, Penelope has got problems with killed maids and suitors;*

- схема власності “SB/STH-owner has SB/STH-owned”: *Penelope has got a father King of Sparta (nobility), Penelope has got an adventurous husband (Odysseus), Penelope has got a son (Telemachus).*

4. Таксономічний фрейм реконструюємо через схеми:

- схема класифікації “SB/STH-identified is SB/STH-classifier” : *Penelope is a queen of Ithaca, Penelope is a leader, Penelope is a half-goddess, Penelope is a defender, Penelope is a journalist, Penelope is a victim;*

- схема характеристик “SB/STH-identified is SB/STH-characterizer”: *Penelope is a woman, Penelope is a mother, Penelope is a wife.*

5. Компаративний фрейм представлений схемою:

- атрибутивна схема “SB/STH-compared is SUCH Quality-correlate”: *Penelope is wise, Penelope is honest, Penelope is devoted, Penelope is heart-broken.*

У результаті інтеграції базових фреймів за С. А. Жаботинською (рис. 3) ми будуємо абстрактну концептуальну мережу, інформаційні фрагменти якої конкретизуються в значеннях мовленнєвих виразів. Фрагменти такої концептуальної структури виявляються в ономасіологічних схемах номінативних одиниць. Крім того, базові фрейми можуть бути використані для побудови концептуальної структури поняттєвої категорії наративної маски адвоката як основи відповідного лексико-семантичного або функціонально-семантичного поля.

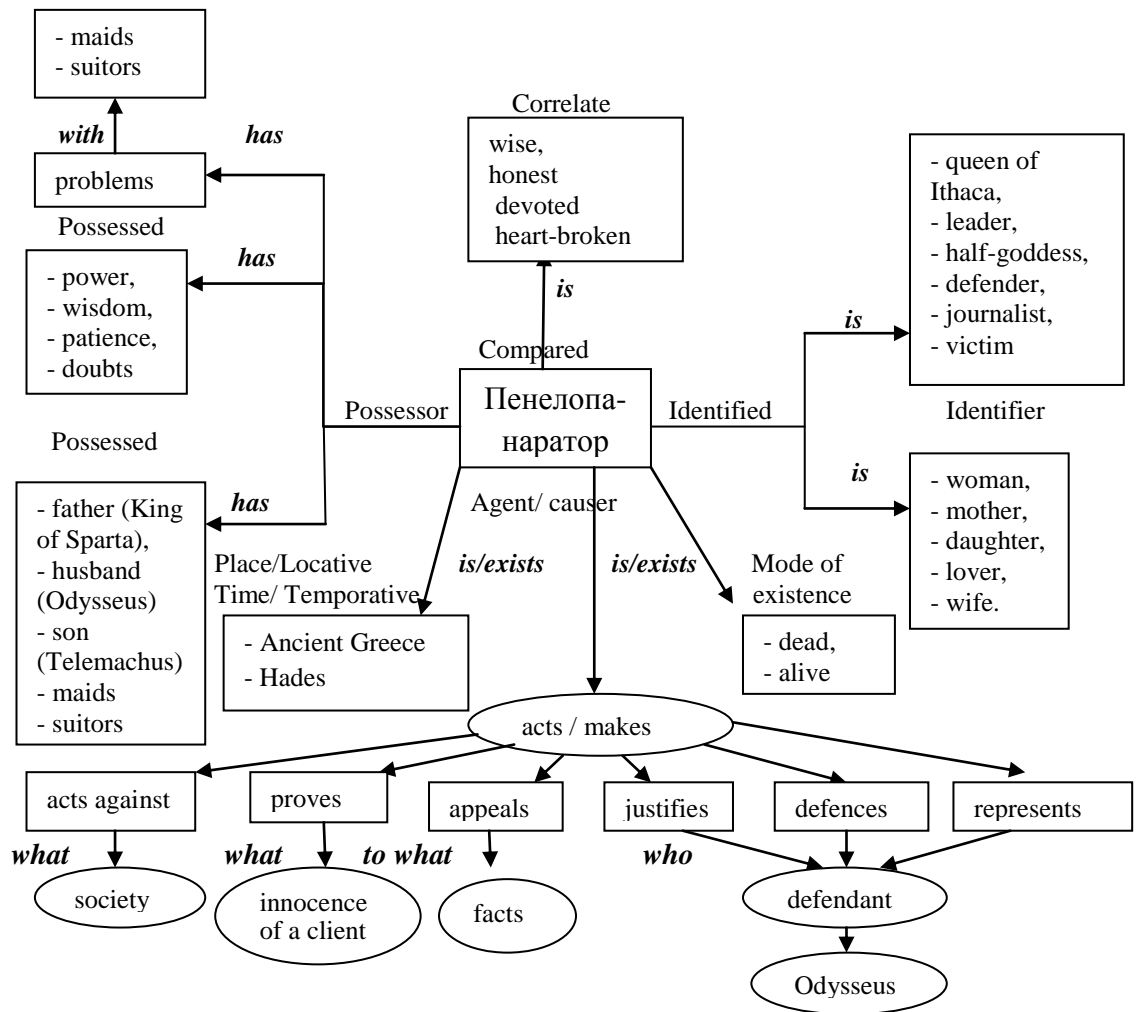


Рис. 3. Фреймова модель образу Пенелопа-наратора

Шляхом семного аналізу значення лексем – мовних репрезентантів концепту АДВОКАТ – були виділені такі концепти-слоти, що формують предметно-почуттєвий шар зазначеного художнього концепту: СПРАВЕДЛИВІСТЬ (“*justice*”, “*truth*”, “*rehabilitation*”, “*forgiveness of my client*”, “*believed him*”), БОРОТЬБА (“*fight for his rights*”, “*save the face*”, “*trying to prove his innocence*”), ЗАМОВЧУВАННЯ (“*keeping the right doors locked*”, “*there was no need to announce*”, “*trying to keep all the Odysseus’s secrets*”, “*to turn a blind eye*”, “*kept my mouth shut*”), ФАЛЬСИФІКАЦІЯ (“*edifying legend*”, “*telling nothing but lie*”, “*tended to believe him*”, “*was playing his game*”, “*was on his side*”, “*sang his praises*”, “*didn’t dig deep*”, “*protected him knowing he was a liar*”), ЗЛОЧИН (“*assassinate all the maids*”,

*“justify the crime”): «Your Honour, permit me to speak to the innocence of my client, Odysseus, a legendary hero of high repute, who stands before you accused of multiple murders. Was he or was he not justified in slaughtering, by means of arrows and spears we do not dispute the slaughters themselves <...> It has been alleged by my respected colleague that Odysseus was not so justified, since murdering these young men was a gross overreaction to the fact of their having played the gourmand a little too freely in his palace» [52, с. 38].*

Аналіз семантики наративних ситуацій здійснюється нами шляхом когнітивного аналізу ключових номінативних одиниць, які підводяться під певні концепти. Зазначена лексика, що репрезентує концепти-слоти предметно-почуттєвого шару художнього концепту АДВОКАТ, містить у своїй структурі диференціальні семи, у змісті яких виявляються такі семантичні ознаки: – «фізичні атрибути адвокату»: АДВОКАТ – ЦЕ ЗАХИСТ, АДВОКАТ – ЦЕ ПРАВДА, АДВОКАТ – ЦЕ БОРОТЬБА ЗА ВИПРАВДОВУВАННЯ; – «духовні атрибути адвокату»: АДВОКАТ – ЦЕ СПРАВЕДЛИВІСТЬ, АДВОКАТ – ЦЕ ЗАМОВЧУВАННЯ, АДВОКАТ – ЦЕ ФАЛЬСИФІКАЦІЯ, АДВОКАТ – ЦЕ БРЕХНЯ, де останні (замовчування, фальсифікація та брехня) виступають метонімічними складниками концепту АДВОКАТ – ЦЕ ЗАХИСТ.

Отже, в романі М. Етвуд "Пенелопіада" ми виявляємо використання наратором двох наративних масок: репортера (в макронаративних ситуаціях "Життя Пенелопи у світі живих" та "Життя Пенелопи у світі мертвих") та адвоката (в мікронаративній ситуації "Судовий процес над Одисеєм"). Предконцептуальну основу наративних масок становлять архетипи ЕГО та АРАХНА, які мають відповідні імплікативні смисли та архетипні символи. Назву наративної маски дає концепт, який лежить в її основі: РЕПОРТЕР та АДВОКАТ. Класифікація наративних масок адвоката та репортера здійснюється через вилучення змісту і значення номінативних одиниць первинної та вторинної номінації назв наративних масок, які корелюють з семантикою лексем "адвокат" та "репортер".

### 3.2.1. Роман Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» у контексті постмодерністського текстотворення

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

У тексті розкривається власне розуміння історії патріархального суспільства, не наполягаючи на достовірності викладених фактів. у художньому просторі зазначається, що у творі історія – це «не те, що відбувалося насправді», а «лише те, що розповідають нам історики». У тексті по-своєму інтерпритується біблійний сюжет про Всесвітній потоп, переосмисливши і проаналізувавши попередній літературний досвід. Основна увага у тексті зосереджена на проблемі дегуманізації суспільства, починаючи з фанатичної віри в Бога і закінчуючи вірою в могутність науки.

На перший погляд, роман – сукупність окремих змістовно і хронологічно непов'язаних історій, про що свідчили різноманітні наскрізні мотиви: подорожі, образи – архетипи ковчега, Ноя, жінки – воїна, «чисті» «нечисті», «цивілізація» – «природа», «розум» – «почуття», «раціональне» «інтуїтивне», «божественного шлюбу». Але це було далеко не так. Історія, за Дж. Барнсом розвивалася не лінійно, а за спіраллю. Головною особливістю барнсівського нарративу є прагнення зібрати окремі складові світосистеми в єдине ціле, попри їх позірну несхожість. Зсув хронологічних зв'язків та порушення традиційних просторово-часових категорій відбувається

надзвичайно радикально: твір складається з окремих епізодів-новел, що розповідаються різними нараторами: древоточцем, наприклад, кіноактором, або художнім критиком [10, с. 98]. Один із прийомів Барнса – гра з авторським началом. Різноманіття оповідачів підтверджує різноманіття форм буття. Розповідь йде або від імені вигаданих авторів, одночасно виступають і в ролі героїв, або справжній автор виступає співавтором, а іноді й просто коментатором чужого тексту.

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

Наратив Барнса рясніє, особливо в першому розділі, алюзіями міфологічними і біблійними: саламандра, карбункул, василіск, грифон, сфінкс, гіпогріф, єдиноріг, потоп, Ковчег, промисел, Арарат, Адам, Ной, Хам, Сім. У всіх решта розділах зустрічаються експліцитні або імпліцитні алюзії, пов'язані з сюжетом спасіння людства під час та після потопу: Ной, Ковчег, Арарат, древоточець. Так чи так усі розділи роману пов'язані з першим тематично. Завдяки такій розповідній інтенції автора виникає можливість погляду на події під зовсім новим кутом. Звертаючись до міфологічних мотивів, Барнс розкриває абсурдність, жорстокість буття, підкреслюючи в подальшому оповіданні трагічну повторюваність подібних явищ.



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

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

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

П'ятий розділ «*Shipwreck*» зображує реальну загибель фрегата «Медуза» в 1816 році і відображення цієї події в картині знаменитого французького художника Жеріко «Пліт «Медузи»». У цьому розділі ми знову бачимо, що проходить лейтмотивом тему насильства як способу залишитися в живих (болісне перебування матросів на судні). Документальне оповідання з'єднується тут з есе на мистецтвознавчу тему: «*Catastrophe has become art: that is, after all, what is for*» [56, с. 99].

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

«*Three Simple Stories*» – сьомий розділ роману, який складається з оповідей, які є алюзією на біблейські сюжети врятування людей. Проводячи паралелі, наратор розповідає про людину, яка двічі врятувалися з потопуючого «Титаніка», про людей в утробі китовому, і про людей на теплоході, які рятуються від переслідувань.

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

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

Останній розділ роману «*The Dream*», розкриває устрій сучасного Аду та Раю. Два простори об'єднуються у свідомості наратора за допомогою прийому сну. У тексті робиться акцент на тому, що людина має право сама обирати, де їй зручно.

Створюючи образ позбавленої логіки історії, коли місце розгортання подій, час їхнього здійснення, хронологічна послідовність не мають жодного значення, письменник встановлює свої, особливі співвідношення між

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

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

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

### 3.2.2. Наративні маски репортера і блазня у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»

У романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» реалізується чітке розмежування сторін мовленнєвого спілкування – відправником тут постає наратор (черв'як-деревоточець), адресатом є читач. Автор уводить у художній простір наратора, тим самим знімаючи всю відповідальність за сказане. Постмодерністський дискурс Дж. Барнса відзначається функціонуванням двох наративних масок: репортера та блазня. НС «РОЗПОВІДЬ ПРО ПОТОП» у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» стає домінуючою темою художнього твору. У тексті по-своєму розповідається біблійний сюжет про Всесвітній потоп учасником минулих подій – хробаком. Основна увага у тексті зосереджена на проблемі дегуманізації суспільства, починаючи з фанатичної віри в Бога і закінчуючи вірою в могутність науки.

Слідом за Л. І. Белеховою концепт РЕПОРТЕР в образі хробака-деревоточця входить до системи культурних архетипів, символами якого є *павук, павутиння, муха*, і формується на основі культурного архетипу АРАХНА [11, с. 46]. У концептуальному просторі роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» основним ключовим концептом виступає плетіння, першотекст – Біблійний потоп та Ноїв Ковчег. Виходячи з цього, ми порівнюємо ключові концепти з основними функціями журналіста: *плетіння скандалів та інтриг, відтворення власної історії перебігу подій (першотексту), інформування та розважання людей через бесіду або інтерв'ю із читачем/ глядачем*. НМ репортера виступає основним слотом (компонентом) фрейму ІСТОРІЯ ПРО ПОТОП, до якого також належать Ной та його сім'я (РЯТІВНИКИ), врятовані тварини (ЖЕРТВИ ПОТОПУ) та читач, до якого постійно звертається хробак-деревоточець.

В основі наративної маски репортера лежить концепт РЕПОРТЕР, який реалізований за допомогою таких номінативних одиниць: *"merely reporting"*,

"sorry to say", "have to announce", "to claim in such a way", "an interview with suffered animal", "proud to report": "Our species, **I am proud to report**, got on board without either bribery or violence; but then, **I have to announce**, we are not as detectable as a young elk. I've made **an interview** with those animals who suffered the most...but I couldn't...it so sad and **I am sorry** to say but they are dead, like unicorns and other creatures" [56, с. 10].

У наведеному дискурсивному фрагменті наратор в образі наративної маски репортера вживає ряд номінативних одиниць та лексем, які корелюють із семантикою лексеми "репортер".

Концепт РЕПОРТЕР ми реконструюємо на основі концепту АРАХНА, імплікативні смисли та концептуальні символи яких збігаються у семантиці ключових слів. На вербальному рівні концепт РЕПОРТЕР представлено номінативними полями, які будуюмо у вигляді фрейму за С. А. Жаботинською (рис. 1):

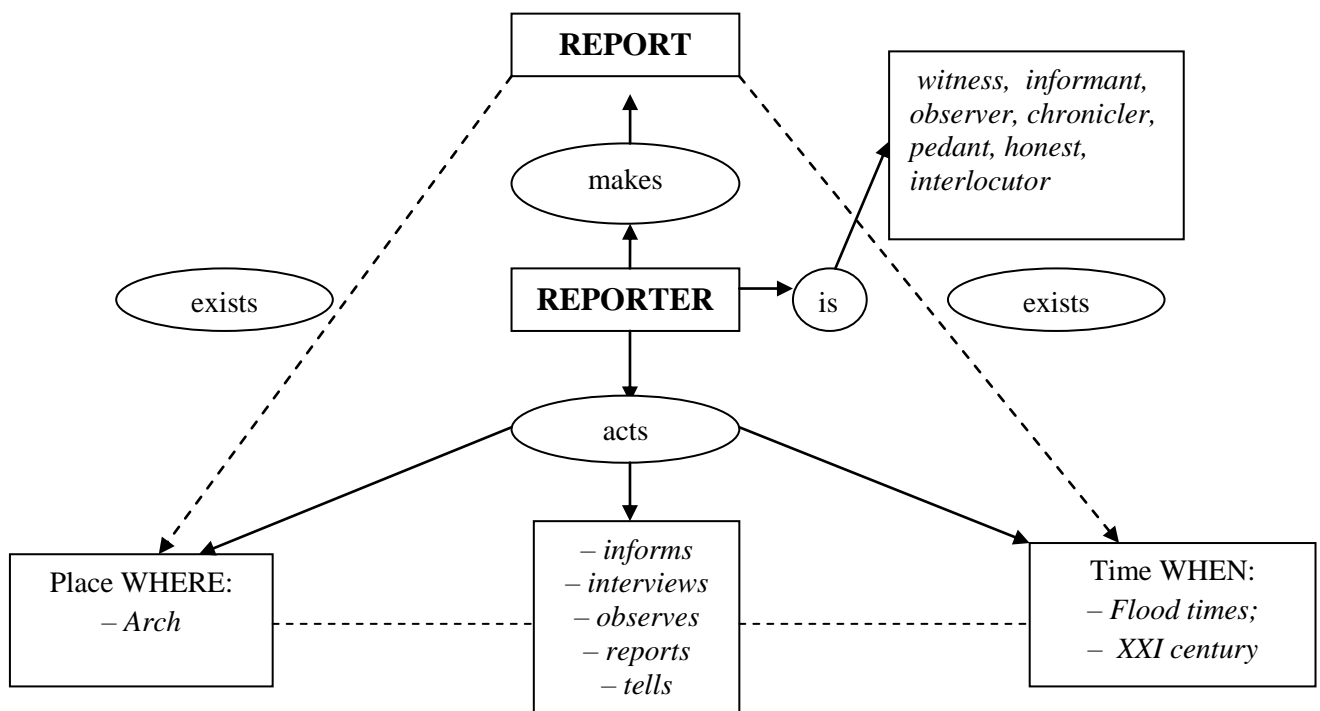


Рис 1. Фреймове моделювання концепту РЕПОРТЕР

Шляхом семного аналізу значення лексем – мовних репрезентантів концепту РЕПОРТЕР – були виділені такі концепти-слоти, що формують номінативне поле НМ репортера:

– РЕПОРТЕР – ЦЕ СВИДОК:

*"I was never chosen. In fact, like several other species, I was specifically not chosen. I was a stowaway; I too survived; I escaped (getting off was no easier than getting on); and I have flourished. I am a little set apart from the rest of animal society, which still has its nostalgic reunions: there is even a Sealegs Club for species which never once felt queasy. When I recall the Voyage, I feel no sense of obligation; gratitude puts no smear of Vaseline on the lens. My account you can trust" [56, с. 6].*

Паралельні конструкції *"I was never chosen"*, *"I was specifically not chosen"*, *"I was a stowaway; I too survived; I escaped"* відносять хробака-деревоточця до слоту ЖЕРТВИ ПОТОПУ. Пряме звертання до читача (*"My account you can trust"*) має іллокутивну силу виклику довіри, інтверсивний порядок слів у реченні робить акцент на номінативній одиниці *"my account"*, індексуючи про суб'єктивізм власної історії.

– РЕПОРТЕР – ЦЕ ІНФОРМАТОР:

(1) *"Someone at the very top became obsessed with information gathering; and certain of the travellers agreed to act as stool pigeons. I'm sorry to report that ratting to the authorities was at times widespread. It wasn't a nature reserve, that Ark of ours; at times it was more like a prison ship" [56, с. 13].*

(2) *"This was, you understand, long before the days of the fine syringe filled with a solution of carbolic acid in alcohol, before creosote and metallic naphthenates and pentachlorphenol and benzene and para-dichlor-benzene and ortho-di-chloro-benzene. We happily did not run into the family Cleridae or the mite Pediculoides or parasitic wasps of the family Braconidae. But even so we had an enemy, and a patient one: time. What if time exacted from us our inevitable changes? " [56, с. 21].*

Номінативні одиниці *"obsessed with information gathering"*, *"sorry to report"*, *"was at times widespread"* доповнюють знання читача про часи Ноївого ковчега, порівнюючи його із *"a prison ship"*, розкриваючи додаткове значення слоту КОВЧЕГ – ЦЕ ТЮРМА. Активне вживання професійної лексики, оперування науковими поняттями *"carbolic acid in alcohol, before creosote and metallic naphthenates and pentachlorophenol and benzene and para-dichlor-benzene and ortho-di-chloro-benzene"*, *"family Cleridae"*, *"Pediculoides"*, *"family Braconidae"* робиться наратором в образі НМ репортера навмисно, за для розумової співпраці із читачем, де головною функцією є просвітлення та навчання новим, необхідним фактам та поняттям.

– РЕПОРТЕР – ЦЕ ОГЛЯДАЧ:

*"The second story - which again I pass on without comment - touches on more delicate matters, but since it directly concerns a significant percentage of your species I am constrained to go on. There was on board Ham's ark a pair of simians of the most extraordinary beauty and sleekness"* [56, с. 8].

Паралельні протиставні конструкції *"I pass on without comment"*, *"I am constrained to go on"* розкривають інтенції НМ репортера на важливості деяких аспектів історії про Ковчег, на яких спочатку не хотілося зупинятися НМ журналісту, але із поваги до читача "доведеться" розповісти.

– РЕПОРТЕР – ЦЕ ХРОНІКЕР :

*"For two days the wind blew from all directions simultaneously; and then it began to rain. Water sluiced down from a bilious sky to purge the wicked world. Big drops exploded on the deck like pigeons' eggs.... Now, it's true Noah couldn't have predicted how long his Voyage was going to last, but considering how little we seven ate in five and a half years, it surely would have been worth the risk letting just a pair of us on board. And after all, it's not our fault for being woodworm"* [56, с. 9].

Вживання деталей на позначення дат, погодних умов, стану життя на Ковчезі через номінативні одиниці *"For two days the wind blew from all directions simultaneously"*, *"little we seven ate in five and a half years"*

доповнюють розповідь наратора-хробака в образі наративної маски репортера, роблячи акцент на числах за для більшої правдивості історії.

– РЕПОРТЕР – ЦЕ ПЕДАНТ :

*"You presumably grasped that the 'Ark' was more than just a single ship? It was the name we gave to the whole flotilla (you could hardly expect to cram the entire animal kingdom into something a mere three hundred cubits long). It rained for forty days and forty nights? Well, naturally it didn't - that would have been no more than a routine English summer. No, it rained for about a year and a half, by my reckoning. And the waters were upon the earth for a hundred and fifty days? Bump that up to about four years. And so on. Your species has always been hopeless about dates. I put it down to your quaint obsession with multiples of seven" [56, с. 10].*

Форма оповіді побудована на запитаннях-припущеннях та звертаннях до читача типу *"You presumably grasped that the 'Ark' was more than just a single ship? ", "It rained for forty days and forty nights? "* та миттєвих відповідей на них. Прискіпливість та педантичність відповідей зумовлена відстоюванням правдивості подій, корегування інформації.

– РЕПОРТЕР – ЦЕ СПІВРОЗМОВНИК:

*"We weren't in any way to blame (you don't really believe that story about the serpent, do you? - it was just Adam's black propaganda), and yet the consequences for us were equally severe: every species wiped out except for a single breeding pair, and that couple consigned to the high seas under the charge of an old rogue with a drink problem who was already into his seventh century of life" [56, с. 14].*

Діалог з читачем відбувається через парцельовані конструкції у реченні, де за допомогою займенника *you* наратор в образі НМ репортера безпосередньо звертається до читача. Номінативні одиниці *"an old rogue with a drink problem who was already into his seventh century of life"* реконструюють додаткове значення слоту – НОЙ – ЦЕ П'ЯНИЦЯ.

– РЕПОРТЕР Є ЧЕСНИМ:



*"So the word went out; but characteristically they didn't tell us the truth. Did you imagine that in the vicinity of Noah's palace (oh, he wasn't poor, that Noah) there dwelt a convenient example of every species on earth? Come, come. No, they were obliged to advertise, and then select the best pair that presented itself. Since they didn't want to cause a universal panic, they announced a competition for twosomes - a sort of beauty contest cum brains trust cum Darby-and-Joan event - and told contestants to present themselves at Noah's gate by a certain month. You can imagine the problems. For a start, not everyone has a competitive nature, so perhaps only the grabbiest turned up. Animals who weren't smart enough to read between the lines felt they simply didn't need to win a luxury cruise for two, all expenses paid, thank you very much" [56, с. 13].*

НМ репортера розкриває справжню ідею відбору до Ковчегу через лексеми *"didn't want to cause a universal panic"*, *"competition"*, *"beauty contest"*, *"brains trust"*, *"Darby-and-Joan event"*, *"a luxury cruise for two"*. Додатковий коментар наратора в образі НМ репортера з приводу бідності Ноя («vicinity of Noah's palace (oh, he wasn't poor, that Noah)») виражає власне ставлення до головного героя. Риторична конструкція *"thank you very much"* використовується наратором в образі НМ репортера саркастично, підкреслюючи обурення щодо добору тварин на Ковчег.

– РЕПОРТЕР – ЦЕ КОМЕНТАТОР:

(1) *"In the beginning, the Ark consisted of eight vessels: Noah's galleon, which towed the stores ship, then four slightly smaller boats, each captained by one of Noah's sons, and behind them, at a safe distance (the family being superstitious about illness) the hospital ship" [56, с. 15].*

(2) *"What did he get in return for the sacrifices and loyalty of his tribe (let alone the more considerable sacrifices of the animal kingdom)?" [56, с. 6].*

(3) *"At this point we leave the harbour of facts for the high seas of rumour (that's how Noah used to talk, by the way)" [56, с. 8].*

Парцельовані конструкції містять додаткову інформацію та суб'єктивне ставлення наратора в образі НМ репортера до описуваних подій. Наратор

звертається у формі коментарю до читача для того, щоб він правильно інтерпретував сказане.

Наратив наратора в образі НМ репортера рясніє набором лексико-стилістичних засобів, які допомагають відтворити у свідомості читача образ сучасного репортера з типовими професіоналізмами та властивими йому нормами спілкування. Серед таких засобів символічними виступають біблеїзми, які інтертекстуально відсилають нас до першоджерел, тобто Біблії, роблячи при цьому акцент на фактах та їх достовірності. Так, в оповіді НМ репортера номінативні одиниці *God, Noah, Arch, Noah's Family, Deluge, Gopher, numbers 3 and 7* розкривають образ Всесвітнього потопу та його учасників:

*"In the beginning, the Ark consisted of eight vessels: Noah's galleon, which towed the stores ship, then four slightly smaller boats, each captained by one of Noah's sons, and behind them, at a safe distance (the family being superstitious about illness) the hospital ship" [56, с. 6].*

Інтертекстуальність наративу рясніє алюзіями на твори або події реального світу. Так, життя на Ковчезі саркастично порівнюється із розкішним життям на Титаніку через номінативні одиниці *"Mediterranean cruise", "languorous roulette", "everyone dressed for dinner"*:

*"Don't imagine some Mediterranean cruise on which we played languorous roulette and everyone dressed for dinner; on the Ark only the penguins wore tailcoats" [56, с. 4].*

Наратор в образі наративної маски репортера вживає у своєму повістунанні ряд імпліцитних звертань, які вираженні у теперішньому наративному часі, що повністю руйнує єдність сприйняття інформації та хронологічність викладу подій. Частіше теперішній наративний час в оповіді хробака-історика репрезентовано у вигляді звертань до читача (1) та вставних конструкцій, у яких наративна маска виражає власне ставлення до подій (2):

(1) "You don't have to believe me, of course; but what do your own archives say? Take the story of Noah's nakedness – you remember? It happened after the Landing" [56, с. 16].

(2) "Noah probably realized he had God over a barrel (what an admission of failure to pull the Flood and then be obliged to ditch your First Family), and we reckoned he'd have eaten us anyway, treaty or no treaty" [56, с. 22].

Перший розділ "*The Stowaway*" характеризується активним використанням модальних лексичних засобів вираження точки зору наратора в образі наративної маски репортера. Серед них переважають: модальні дієслова, слова-частки, аксіологічні слова (дієслова, прикметники, прислівники), які розкривають ставлення наратора в образі наративної маски репортера до подій та людей.

1. Модальні дієслова *may, might, will, would, shall, should, need to, ought* то сигналізують довіру, тривогу, різного роду обіцянки, поради. А модальне дієслово *must* має додаткове значення потреби чи навіть повинності, так що наратор в образі наративної маски репортера, використовуючи його для означення судження впевненості чи істини, виражає свою згоду чи вимогу: "*It must have been a neurotic response to fear of extinction or something. But even so ...*" [56, с. 19].

2. Модальні прислівники: *probably, perhaps, maybe*, які є словами-операторами, що ідентифікують появу суб'єктних рефлексій у нарації, вносять до неї елементи семантичної невизначеності, сумніву: "*Amazingly, some of the beasts thought Noah's offer a fair one: after all, they argued, he can't eat all of us, he'll probably just cull the old and the sick*" [56, с. 26].

3. Оцінні прикметники і прислівники: *lucky, luckily, fortunatly, regrettably, merrily, benignly*, які виражають власну оцінку наратора в образі наративної маски репортера до сказаного. Оцінні прикметники, прислівники, дієслова знання та припущення привертаючи увагу до суб'єктних рефлексій, оцінок у дискурсі наратора рівночасно демаркують точку зору читача:

*"Fortunately, the offspring of 'the Admiral' had only a crude understanding of the animal kingdom with which they had been entrusted..." [56, с. 19].*

Як зазначалось раніше, наратор може змінювати наративні маски у межах однієї наративної ситуації. Так, до прикладу, у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» НС «РОЗПОВІДЬ ПРО ПОТОП» характеризується використанням ще однієї наративної маски – блазня.

Послугуючись теорією архетипів К. Юнга та розробленою класифікацією імплікативних смислів архетипу Л. І. Белеховою, у контексті нашого дослідження вважаємо, що підґрунтям наративної маски блазня слугує архетип ТІНІ, що містить у собі концептуальні імплікації *темрява, роздвоєння, зустріч із самим собою, дисбаланс*. Архетипними символами архетипу ТІНЬ є *ніч, темрява, туман, дзеркало, двійник, жаба*. Останній символ представлений твариною, так само як і наратор-черв'як у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах». У концептуальному просторі основними ключовими імплікаціями виступають: *висміювання, пародіювання, створення інтриги, заплутування* – травестіювання відомого сюжету про Всесвітній Потоп, де наратор розповідає зовсім іншу історію з боку очевидця. Виходячи з цього, ми порівнюємо ключові концепти з основними функціями лексеми "блазень": розважати, висміювати або кепкувати, спотворювати, заплутувати, інтригувати, пародіювати, затьмарювати свідомість.

В основі наративної маски репортера лежить концепт БЛАЗЕНЬ, який реалізований за допомогою таких номінативних одиниць: *"trick", "entertainment", "misunderstanding", "lie", "messing up", "silly joke", "fun": "What makes the most fun is to tell silly jokes about Noah, without any kind of lie or showing off, because I saw him with my own eyes. So listen closely in order not to get me wrong. And if you loose the line – so it will be the end of my own entertainment, you will misunderstand everything and fun will be on you!" [56, с. 5].*

У наведеному дискурсивному фрагменті всі зазначені номінативні одиниці спрямовані на експлікацію основних функцій наратора в образі блазня.

Концепт БЛАЗЕНЬ ми реконструюємо на основі концепту ТІНІ, імплікативні смисли та концептуальні символи яких збігаються у семантиці ключових слів. На вербальному рівні концепт БЛАЗЕНЬ представлено номінативними полями, які будуємо у вигляді фрейму за С. А. Жаботинською (рис. 2):

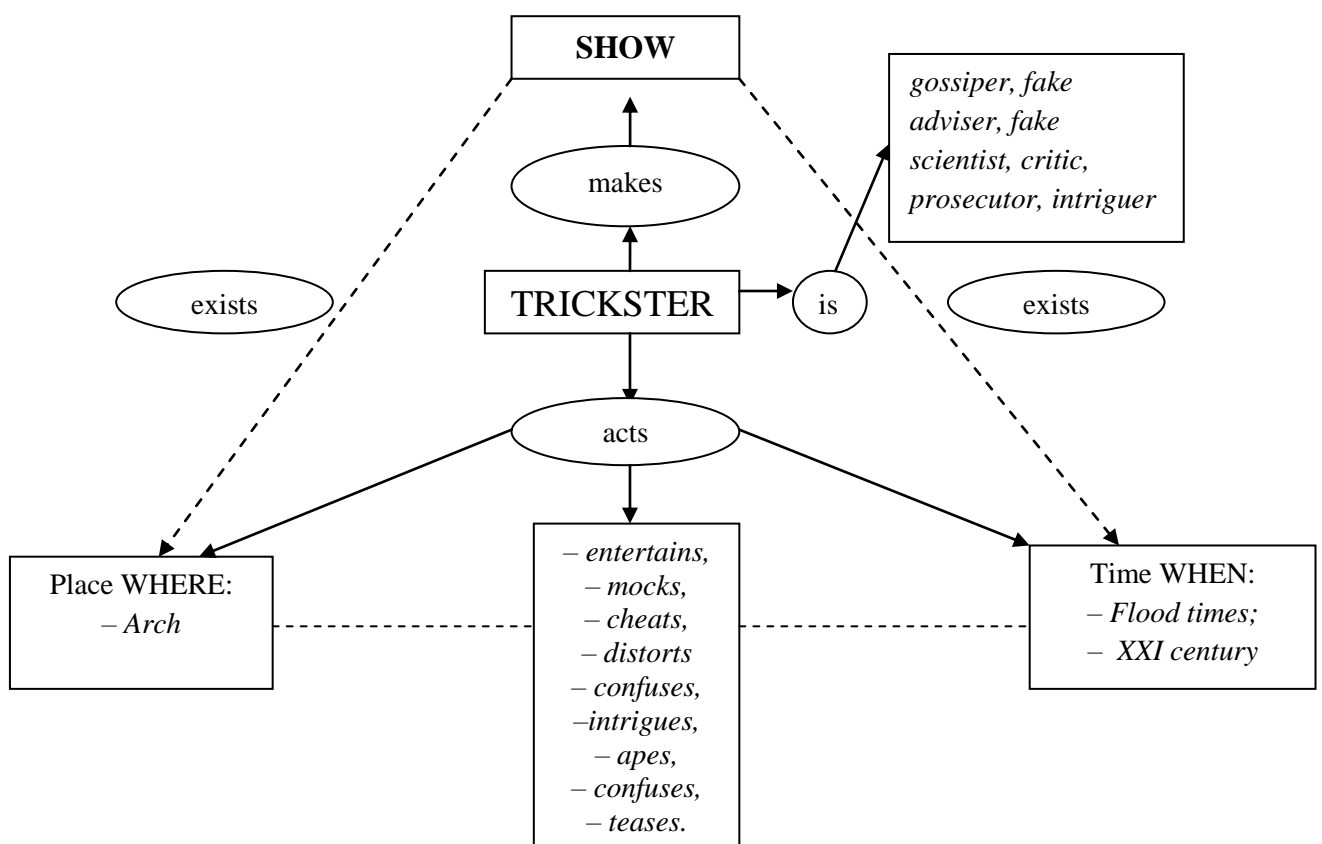


Рис 2. Фреймове моделювання концепту БЛАЗЕНЬ

Лексеми акціонального фрейму запропованої мережі збігаються у семантиці із лексемою "блазень". Базовим фреймом концепту БЛАЗЕНЬ є акціональний:

– БЛАЗЕНЬ – ЦЕ ПЛІТКАР:

*"I don't know how best to break this to you, but Noah was not a nice man. I realize this idea is embarrassing, since you are all descended from him; still, there*

*it is. He was a monster, a puffed-up patriarch who spent half his day grovelling to his God and the other half taking it out on us. He had a gopher-wood stave with which ... well, some of the animals carry the stripes to this day. It's amazing what fear can do. I'm told that among your species a severe shock may cause the hair to turn white in a matter of hours; on the Ark the effects of fear were even more dramatic" [56, с. 12].*

Наратор в образі НМ блазня розповідає про образ справжнього "рятівника" людства, пліткуючи при цьому про нього, його сім'ю та відношення до тварин на Ковчезі, розкриваючи при цьому інший бік відомого Біблійного сюжету. Номінативні одиниці "*a monster*", "*a puffed-up patriarch*", "*fear*", "*a severe shock*", "*dramatic effects of fear*" доповнюють значення слоту НОЙ: НОЙ – ЦЕ МОНСТР.

– БЛАЗЕНЬ – ЦЕ ХИБНИЙ ПОРАДНИК:

*"You don't have to believe me, of course; but what do your own archives say?" Take the story of Noah's nakedness – you remember? It happened after the Landing. Noah, not surprisingly, was even more pleased with himself than before – he'd saved the human race, he'd ensured the success of his dynasty, he'd been given a formal covenant by God – and he decided to take things easy in the last three hundred and fifty years of his life" [56, с. 12].*

У формі звертань до читача наратор в образі НМ блазня ведеться активний діалог, імперативні конструкції ("*You don't have to believe me*") та запитання ("*what do your own archives say?*", "*you remember?*") залучають читача до аналізу та критики першотексту про Ноїв ковчег та Всесвітній потоп. Номінативні одиниці "*Noah pleased with himself*", "*saved the human race*", "*ensured the success of his dynasty*", "*a formal covenant by God*" розкривають додаткове значення слоту – НОЙ – ЦЕ РЯТІВНИК, проте лексеми "*he decided to take things easy in the last three hundred and fifty years of his life*" реконструюють протилежне значення слоту – НОЙ – ЦЕ ЛЕДАЩО.

– БЛАЗЕНЬ – ЦЕ КРИТИК:

*"You've always been led to believe that Noah was sage, righteous and God-fearing, and I've already described him as a hysterical rogue with a drink problem? The two views aren't entirely incompatible. Put it this way: Noah was pretty bad, but you should have seen the others. It came as little surprise to us that God decided to wipe the slate clean; the only puzzle was that he chose to preserve anything at all of this species whose creation did not reflect particularly well on its creator. At times Noah was nearly on the edge" [56, с. 17].*

Лексеми *"hysterical rogue with a drink problem"*, *"pretty bad"*, *"nearly on the edge"* розкривають додаткове значення слоту – НОЙ ЦЕ ГРІШНИК. Номінативні одиниці *"Noah was pretty bad, but you should have seen the others"* реконструюють значення слоту СІМ'Я НОЯ – ЦЕ ЗЛИДНІ, СІМ'Я НОЯ – ЦЕ ГРІШНИКИ.

– БЛАЗЕНЬ – ЦЕ ОБВИНУВАЧ:

(1) *"You aren't too good with the truth, either, your species. You keep forgetting things, or you pretend to. The loss of Varadi and his ark - does anyone speak of that? I can see there might be a positive side to this wilful averting of the eye: ignoring the bad things makes it easier for you to carry on. But ignoring the bad things makes you end up believing that bad things never happen. You are always surprised by them. It surprises you that guns kill, that money corrupts, that snow falls in winter. Such naï vety can be charming; alas, it can also be perilous"* [56, с. 13].

Номінативні одиниці *«You aren't too good with the truth»*, *«You keep forgetting things»*, *«ignoring the bad things»* реконструюють додаткове значення слоту ЧИТАЧ: ЧИТАЧ Є НЕОСВІДЧЕНИМ, ЧИТАЧ Є НАЇВНИМ. Використання тавтологій та уособлень, які знімають будь-яку відповідальність з людини *«It surprises you that guns kill, that money corrupts, that snow falls in winter»* має на меті іронічно змалювати всю безвідповідальну сутність людства загалом.

(2) *"Blame someone else, that's always your first instinct. And if you can't blame someone else, then start claiming the problem isn't a problem anyway.*

*Rewrite the rules, shift the goalposts. Some of those scholars who devote their lives to your sacred texts have even tried to prove that the Noah of the Ark wasn't the same man as the Noah arraigned for drunkenness and indecent exposure. How could a drunkard possibly be chosen by God? Ah, well, he wasn't, you see. Not that Noah. Simple case of mistaken identity. Problem disappears" [56, с. 11].*

Велике використання імперативних конструкцій «*Blame*», «*start claiming the problem isn't a problem anyway*», «*Rewrite the rules*», «*shift the goalposts*» призводить до глузливого відношення наратора в образі НМ блазня до всього людства, здатності людей все спростовувати, байдуже ставитися до проблем.

(3) *"You could even argue, I suppose, that God drove Noah to drink. Perhaps this is why your scholars are so jumpy, so keen to separate the first Noah from the second: the consequences are awkward. But the story of the 'second' Noah - the drunkenness, the indecency, the capricious punishment of a dutiful son - well, it didn't come as a surprise to those of us who knew the 'first' Noah on the Ark. A depressing yet predictable case of alcoholic degeneration, I'm afraid" [56, с. 17].*

Номінативні одиниці "*the drunkenness*", "*the indecency*", "*the capricious punishment of a dutiful son*", "*case of alcoholic degeneration*", "*a drunkard*" доповнюють слот НОЙ – ЦЕ РОЗПУСТНИК, НОЙ – ЦЕ ПОРОК. Прямі звертання у формі "*You could even argue*" роблять акцент на безперечності сказаного наратором в образі НМ блазня.

– БЛАЗЕНЬ – ЦЕ ІНТРИГАН:

*"Put it another way: what the hell do you think Noah and his family ate in the Ark? They ate us, of course. I mean, if you look around the animal kingdom nowadays, you don't think this is all there ever was, do you? A lot of beasts looking more or less the same, and then a gap and another lot of beasts looking more or less the same? I know you've got some theory to make sense of it all - something about relationship to the environment and inherited skills or whatever - but there's a much simpler explanation for the puzzling leaps in the spectrum of creation. One fifth of the earth's species went down with Varadi; and as for the rest that are missing, Noah's crowd ate them. They did" [56, с. 8].*



Дискурсивний фрагмент побудовано у формі питань, відповіді на які дає наратор в образі НМ блазня. Інтрига будується на хибних припущеннях через використання роз'єднальних питальних речень ("*you don't think this is all there ever was, do you?* "). Такий формат мовлення не дозволяє читачеві самому обирати правильну відповідь, наратор в образі НМ блазня «нав'язує» свої думки читачеві.

Використовуючи ті ж самі біблеїзми наратор в образі НМ блазня саркастично розкриває власне ставлення щодо всесвітнього потопу, Ноя та його сім'ї. Образ ковчегу реконструюється за допомогою номінативних одиниць "*prison*", "*floating cafeteria*", "*the place with no escape*" та передає власну суть Ноевого плану – якщо закінчується провізія або за для власної розради треба з'їдати тварин :

*"Of course, it didn't stop there. As far as Noah and his family were concerned, we were just a floating cafeteria. Clean and unclean came alike to them on the Ark; lunch first, then piety, that was the rule. And you can't imagine what richness of wildlife Noah deprived you of" [56, с. 15].*

Гофер – священна деревина, матеріал для будівництва Ковчегу, згадується лише один раз в Біблії у Книзі Буття (6:14), також піддається жорсткій саркастичній критиці наратора в образі НМ блазня – черв'як визнає непрактичність та рідкість цього матеріалу, зазначаючи що-будь який хробак може виїсти цю деревину і приректи усе живе до неминучої смерті:

*"He builds it in gopher-wood. Gopher-wood? Even Shem objected, but no, that was what he wanted and that was what he had to have. The fact that not much gopher-wood grew nearby was brushed aside. No doubt he was merely following instructions from his role-model; but even so. Anyone who knows anything about wood - and I speak with some authority in the matter - could have told him that a couple of dozen other tree-types would have done as well, if not better; and what's more, the idea of building all parts of a boat from a single wood is ridiculous. You should choose your material according to the purpose for which it is intended; everyone knows that. Still, this was old Noah for you - no flexibility of mind at all.*

*Only saw one side of the question. Gopher-wood bathroom fittings - have you ever heard of anything more ridiculous?"* [56, с. 8].

Завдяки номінативним одиницям *what he wanted, what he had to have, merely following instructions, ridiculous, no flexibility of mind at all* розкривається образ Ноя як впертого та дивакуватого чоловіка, якому бракує практичності та винахідливості, тим самим піддається сумніву вибір Божий щодо врятування людства.

Повістування наратора в образі НМ блазня характеризується вживанням метонімій: хробак саркастично передає власне ставлення до Ноя та людства загалом, кажучи *"your species"* має на увазі людей, протиставляє людство світу тварин:

(1) *"I know your species tends to look down on our world, considering it brutal, cannibalistic and deceitful (though you might acknowledge the argument that this makes us closer to you rather than more distant). But among us there had always been, from the beginning, a sense of equality"* [56, с. 11].

(2) *"Your species has always been hopeless about dates. I put it down to your quaint obsession with multiples of seven"* [56, с. 5-6].

(3) *"You aren't too good with the truth, either, your species. You keep forgetting things, or you pretend to"* [56, с. 30].

Номінативні одиниці *"your species tends to look down"* метонімічно відсилають нас до ідей Гітлера про верховенство арійської раси: світ тварин підпорядковується світу людей, як вищій расі. Проте за допомогою лексем *"hopeless about dates", "quaint obsession with multiples of seven", "aren't too good with the truth", "keep forgetting things", "you pretend to"* розкриваються вади та недоліки людства: залежність та поклоніння світу речей, фізіологічна недосконалість, схильність до хибних ототожнень, хитра та брехлива натура.

Наратор в образі НМ блазня метонімічно замінює лексему "людство" номінативними одиницями *"you all have Noah's genes", "yellow tailed monkeys", "Noah's tribe"* щоб звинуватити у всьому Ноя, праотця усього людства:

*«But then, of course, you all have Noah's genes. No doubt this also accounts for the fact that you are often strangely incurious. You never ask, for instance, this question about your early history: what happened to the raven?» [56, с. 26].*

Наратор в образі НМ блазня саркастично описує й самого Ноя, його зовнішність та фізіологічні вади:

*"He was a large man, Noah – about the size of a gorilla, although there the resemblance ends. The flotilla's captain – he promoted himself to Admiral halfway through the Voyage was an ugly old thing, both graceless in movement and indifferent to personal hygiene. He didn't even have the skill to grow his own hair except around his face; for the rest of his covering he relied on the skins of other species <...> On the Ark we puzzled ceaselessly at the riddle of how God came to choose man as His protégé ahead of the more obvious candidates" [56, с. 18-19].*

Номінативні одиниці *"about the size of a gorilla"*, *"ugly old thing"*, *"graceless in movement"*, *"indifferent to personal hygiene"*, *"didn't even have the skill to grow his own hair except around his face"* розкривають образ Ноя, не тільки недосконалість його зовнішності, але й характеру.

Наратор в образі НМ блазня використовує інтертекстуальність у власному наративі, щоб реалізувати постомедрністський прийом гри із читачем. Так у реченні *«You don't have to believe me, of course; but what do your own archives say?»* номінативні одиниці *"your own archives say"* відсилають нас до пошукової мережі *"Google"*, яку ми використовуємо для перевірки та знаходження необхідної інформації, і яка в контексті наведеного прикладу виступає гарантом правдивості інформації. Спілкування наратора в образі НМ блазня з читачем відбувається завдяки прямому звертанню через особовий займенник *you*. Наративний прийом оперування фактами та посилення до надійних джерел актуалізується через протиставне сурядне речення у конструкції *"You don't have to believe me; but what do your own archives say?"*, де посесивний займенники *your own* імплікують значення *"власне, безперечне знання або правда"*.

Метонімія у повістванні наратор в образі НМ блазня виступає ключовим компонентом саркастичного ставлення до людства та агресивних дій щодо тваринного світу. Так, знищення рідкісних тварин та їх вбивство передається наратором в образі НМ блазня через метонімію, актуалізовану у номінативних одиницях *"might be a freccasse"* ("вишукана" смерть для всіх "нечистих" тварин), *"meat diet"* (вбивство тварин як норма життя для Ноя та його сім'ї).

Поділ на "чистих" та "нечистих" тварин відбувається завдяки метонімічним мовним одиницям *"Not Wanted On Voyage"*, *"a separate species"* (тварини, які не потрапили на Ковчег або яких з'їв Ной зі своєю сім'єю) та *"the Compound of the Chosen"* (тварини, яких було обрано до врятування):

*"Some creatures were simply Not Wanted On Voyage. That was the case with us; that's why we had to stow away. And any number of beasts, with a perfectly good legal argument for being a separate species, had their claims dismissed. No, we've got two of you already, they were told. Well, what difference do a few extra rings round the tail make, or those bushy tufts down your backbone? We've got you. Sorry"* [56, с. 8].

Наратор в образі НМ блазня свідомо вживає у межах своєї оповіді дейктичний займенник *us* та інклюзивний займенник *we*, поєднуючи себе із жертвами Потопу. Відмова від «нечистих» тварин до прийняття на Ковчег актуалізується завдяки паралельним конструкціям та повторам «*we've got two of you already*», «*we've got you*».

Наратор в образі НМ блазня звинувачує Ноя за зникнення багатьох видів тварин, навіть "чистих" тварин спіткала тяжка доля – їх з'їли: *"Put it another way: what the hell do you think Noah and his family ate in the Ark? They ate us, of course. I mean, if you look around the animal kingdom nowadays, you don't think this is all there ever was, do you? A lot of beasts looking more or less the same, and then a gap and another lot of beasts looking more or less the same?"* [56, с. 14].

Експресивність мовлення наратора в образі НМ блазня актуалізується у мовленні завдяки пейоративній конструкції *"what the hell do you think"*, де через надлишкову емоційність НМ намагається апелювати до читача. Обуренність наратора в образі НМ блазня створюється через використання риторичних запитань, паралельних конструкцій та повторів (*lot of beasts looking more or less the same, another lot of beasts looking more or less the same*).

Якщо наратор в образі НМ репортера вирізняється вживанням архаїчних номінативних одиниць та okazionalizmів за для збереження атмосфери тих часів: (*"divisiveness"* замість *division*, *"understandably enough"* = *clearly*, *"ruthlessly"* = *without mercy*, *"collapsed"* = *felt*, *"ceaselessly"* = *endlessly*, *"uninhabitable"* = *uninhabited*, *I have to voice* = *I want to say*), то наратор в образі НМ блазня використовує велику кількість неологізмів, які є більш зрозумілими сучасному читачеві, як наприклад *"alkie"* похідне від *alcoholic* для метонімічного зображення Ноя: *"What a brazen attempt to shift responsibility on to the animals; and all, sadly, part of a pattern. The Fall was the serpent's fault, the honest raven was a slacker and a glutton, the goat turned Noah into an alkie"* [56, с. 30].

Наратор в образі НМ блазня вживає у художньому творі велику кількість метафор та ідіом, що потребують інтерпретації. Так, вираз *"to soft-soap us into staying close to New Noah's Palace"* означає "підлещуватись, казати приємні речі для того, щоб отримати винагороду": *"He was obviously trying to soft-soap us into staying close to New Noah's Palace, whose construction he chose to announce at the same time. Amenities here would include free water for the animals and extra feed during harsh winters. He was obviously scared that the meat diet he'd got used to on the Ark would be taken away from him as fast as its two, four or however many legs could carry it, and that the Noah family would be back on berries and nuts once again"* [56, с. 27].

Ной намагався усілякими засобами привернути увагу тварин, щоб не залишитися без нескінченного запасу м'яса у подорожі і не харчуватися

більше ягодами та горіхами. Ной вже більше не свята людина, він – грішник, бо порушує один із смертельних гріхів – обжерливість. Свій гріх Ной виправдовує тяжким становищем, в якому опинвся і тим, що його сімі треба якось виживати, хоче він цього чи ні – вбивати та їсти тварин за для того, щоб жити: *"Noah probably realized he had God over a barrel (what an admission of failure to pull the Flood and then be obliged to ditch your First Family), and we reckoned he'd have eaten us anyway, treaty or no treaty"* [56, с. 23].

Метафора *"he had God over a barrel"* означає *"бути у скрутному становищі"* – в такому становищі опинився і сам Бог, який залишив у живих лише одну сім'ю, і з гріхами якої йому довелося миритися: *"Still, he certainly knew which side his bread was buttered; and I suppose being selected like that as the favoured survivor, knowing that your dynasty is going to be the only one on earth - it must turn your head, mustn't it? As for his sons - Ham, Shem, and the one beginning with J - it certainly didn't do much good for their egos. Swanking about on deck like the Royal Family"* [56, с. 22].

Метафора *"which side his bread was buttered"* означає «тямити, знати що до чого, знати власну вигоду» – Ной знав про всі привілеї і не соромився їми користуватися, ніхто не покарає або звинуватить "обранного Богом". Наратор в образі НМ блазня апелює до читача, використовуючи метафору *"it must turn your head, mustn't it?"* (у значенні "збентежити когось, здивувати, зруйнувати очікування"). Так, у постмодерністському дискурсі реалізується нарративна тактика «хибного очікування», коли наратор поступово інтригує читача, розкриваючи йому інший бік історії і руйнуючі стереотипи: Ной вже більше не здається читачеві праведною людиною, бо він є комплекс усіх смертельних гріхів.

Саркастичне пригадування імені одного із синів Ноя у наведеному дискурсивному фрагменті розкриває власне ставлення наратора в образі НМ блазня до людста, де кожна людина намагається бути схожою на свого куміра, або іншу людину і втрачає при цьому свою індивідуальність. Так само, як один із сімі Ноя, який може бути і Джоном, і Джеком, і Джорданом,

а у творі виступає просто пересічною людиною, сірою масою, людиною без імені ("*the one beginning with J*").

Порівняння сім'ї Ноя із королівською здійснюється у творі завдяки номінативним одиницям "*the Royal Family*", що інтретекстуально та метонімічно відсилає нас до теперішньої королівської сім'ї у Великобританії із властивою їм гоноровитістю. Сім'я Ноя так само як і сучасна королівська живе за рахунок підданих, не сплачує податків, користується усіма привілеями. Наратор в образі НМ блазня звинувачує усе людство, бо воно ставить себе вище за тварин, так само як королівська сім'я звеличує себе перед іншими.

Наратор, вдягаючи наративну маску блазня у романі «Історія світу у 10 ½ розділах» Дж. Барнса, повістує як псевдонауковець та хизується псевдознаннями з біології еволюції комах, що реалізує стратегію дистанціювання читача. Наратор в образі наративної маски блазня детально описує різновиди тварин і вказує їх наукові назви (*xestobium rufovillosum*, *anobium domesticum*), що сприяє деталізації та наочності за допомогою паралельних конструкцій «*egg becomes larva, larva chrysalis, and chrysalis imago*». Тільки ерудований читач може провести аналогії між життям людини та комах, адже нічого нового не трапляється: "*It came as a serious warning the day we realized that time and nature were happening to our cousin xestobium rufovillosum <...> we heard to our astonishment the ticking of xestobium rufovillosum. Four or five sharp clicks, then a pause, then a distant reply. We the humble, the discreet, the disregarded yet sensible anobium domesticum could not believe our ears. That egg becomes larva, larva chrysalis, and chrysalis imago <...> and all xestobium rufo-villosum could think about was sex. It must have been a neurotic response to fear of extinction or something"* [33, с. 19].

Отже, у контексті реферованої дисертації наративні маски залежно від певної наративної ситуації у сучасному англомовному дискурсі поділяються нами на наративні маски репортера та блазня. Наративна ситуація у

постмодерністському творі прогнозує функціонування певної НМ з характерним для неї набором лінгвістичних та стилістичних засобів її вираження. Предконцептуальну основу наративних масок становлять архетипи ЕГО та ТІНЬ, які мають відповідні імплікативні смисли та архетипні символи. Назву наративної маски дає концепт, який лежить в її основі: РЕПОРТЕР та БЛАЗЕНЬ. Класифікація наративних масок блазня та репортера здійснюється через вилучення змісту і значення номінативних одиниць первинної та вторинної номінації назв наративних масок, які корелюють з семантикою лексем "блазень" та "репортер".

### **3.3.1. Наративна специфіка роману Ч. Паланіка «Бійцівський клуб»**

Яскравим прикладом функціонування наративних масок у творі виступає постмодерністське поле психонаративу, де наратор грає із психікою читача, заплутує виклад основних подій, при всьому цьому знімаючи з себе певну відповідальність за виклад думок. У вузькому розумінні психонаративу, слідом за О. П. Клеменовою, постає як певна оповідна техніка, спрямована на зображення психологічного й емоційного станів персонажів та індивідуально- авторської оцінки художньої дійсності [24, с. 63]. На думку Н.П. Ізотової, у ширшому тлумаченні, психонаратив – це вербальне втілення ситуацій та подій, сфокусованих на описі внутрішнього світу персонажа (його/її психологічних станів, емоцій, почуттів), його/її рис, вчинків та дій, представлених у певних просторово-часових межах [30, с. 56].

Так у романі американського письменника Чака Паланіка «Бійцівський клуб» є Наратор (ім'я у творі не вказується), який страдає психічним розладом особистості і який використовує різноманітні наративні маски в ході свого повістування. Ім'я наратора у романі залишається невідомим, лише псевдоніми, які оповідач використовує, відвідуючи групи підтримки для хворих різними захворюваннями.



Психологізація художньої літератури ХХ ст. спричинила зміни мовлення персонажа, його думок, переживань і відчуттів. Внаслідок цього відбувся зсув від художньої репродукції екзофазного непрямого мовлення до ендозфазного непрямого мовлення, тобто від репродукції мовлення до репродукції думки або від репрезентації мовлення та думки до непрямого мовлення та думки (А. Бенфільд), або психонарації (Д. Кон): “*Me, I knew my dad for about six years, but I don't remember anything*” [79, с .25]. Виокремлену форму персонажного дискурсу кваліфікуємо як *думка в думці*.

Текстоформуєчим принципом роману Ч. Паланіка стає мотив роздвоєння. Саме цей прийом дає можливість одному герою існувати одночасно в різних іпостасях. Так з'являється "паралельний світ" бійцівського клубу, світ подвоєної свідомості, де головний герой зустрічається зі своїм альтернативним, кращим "Я". Ствердження, що головні герої роману належать до антагоністичному типу двійників, було встановлено виходячи з теорії літератури. Для того щоб довести вірність цього твердження, слід розглянути, як тема роздвоєння особистості розкривається по ходу розвитку сюжету.

У романі Ч. Паланіка "Бійцівській клуб" Оповідач піддається Тайлеру, погоджується з ним, і наратор повільно, але вірно, розкриває тему того, як Оповідач з часом переймає ідеологію свого другого "я".

Наратор веде повісткування від першої особи – від імені Оповідача, який якраз і переживає все зміни своєї особистості. Таким чином читач стає неофіційним учасником процесу, спостерігаючи зсередини за тим, як змінюється Оповідач і як Тайлер на нього впливає, поступово змінює його світогляд, не сприймає його індивідуальність і стає на перше місце у свідомості. В "Бійцівському клубі" можна простежити за тим, як протікає весь процес хвороби, спостерігати за всіма внутрішніми змінами особистості, причому побачити це очима самого героя. Читач лише згодом розуміє, що у героя – роздвоєння особистості, власне, так само, як і сам герой. Завдяки

вмілому опису, наратор зберігає основну таємницю персонажа до кульмінаційного моменту.

Окремі фрази і думки поступово переконують нас, що між героями існує певний зв'язок, і він набагато сильніше, ніж дружба. Зрештою, читач дізнається, що основною проблемою головного героя була його інша сутність, а не переживання з приводу збереження його крихкого світу.

Голос Наратора у творі переривається діалогами із Марлою, Тайлером та іншими учасниками бійцівського клубу. Форма повісткування від першої особи однини замінюється вставками у формі діалогу. Проте більшу частину роману складають саме думки наратора, де наприкінці твору читач розуміє, що Тайлер і Наратор – це одна особа.

Отже, голос наратора – єдиний організуючий центр постмодерністського психонаративу, який поєднує існування різних світів та свідомостей в одній людині. Мотив роздвоєння свідомості стає текстоформуєчим у творі. Поліфонія думок, досягається завдяки "потоків свідомості" головного героя. Зміна форми повісткування навмисно використовується наратором аби заплутати читача та зберігти інтригу твору.

### **3.3.2. Лінгвокогнітивні засоби створення наративних масок у романі Ч. Паланіка "Бійцівський клуб"**

Постмодерністський психонаративний роман Ч. Паланіка "Бійцівський клуб" є яскравим прикладом функціонування наратора із заміною наративних масок в межах однієї наративної ситуації. Вибір наративних масок зумовлений специфікою постмодерністського жанру – психонаративу, де художня комунікація наратора та читача реалізується у формі постмодерністської гри із заплутуванням сюжету та затьмаренням свідомості реципієнта. У такий спосіб роман Ч. Паланіка характеризується вживанням двох наративних масок: репортера і блазня, які створюють відчуття поліфонії у свідомості однієї особи – Наратора (ім'я у творі не вказується).

Умовно твір "Бійцівський клуб" Ч. Паланіка скаладається з однієї макронаративної ситуації "Життя Наратора", яка розпадається на мікроситуації: "Життя до появи Дердена" та "Божевілля Тайлера Дердена". Такий поділ є лише умовним, тому що у романі Дерден і Наратор – це одна особистість, і поділяти твір на мікронаративні ситуації ми можемо лише за критичністю прояву божевільності головного персонажа. Мікронаративні ситуації "Життя до появи Дердена" та "Божевілля Тайлера Дердена" поділяють роман на дві частини, де у першій частині домінує використання наративної маски репортера.

Як було зазначено раніше, підґрунтям наративної маски репортера слугує архетип АРАХНА, що містить у собі концептуальні імплікації *створення тексту, плетіння сюжету та інтриги*. Архетипними символами архетипу АРАХНА є *павук, павутиння, муха*, які втілюються в образі наративної маски. У концептуальному просторі роману Ч. Паланіка "Бійцівський клуб" основним ключовим концептом виступає плетіння інтриги, замовчування таємниці – розповідь про людину із хворобою роздвоєння особистості. Виходячи з цього, ми порівнюємо ключові концепти з основними функціями репортера: плетіння скандалів та інтриг, відтворення власної історії перебігу подій (форма сповіді у романі), інформування та розважання людей через бесіду або інтерв'ю із читачем/ глядачем.

В основі наративної маски репортера лежить концепт РЕПОРТЕР, який реалізований за допомогою таких номінативних одиниць: *"my confession", "recognition", "everything that I must open through the words", "nothing to hide", "drown into my story of life", "reporting the facts", "interview-form": "Life until that moment made no difference, right now I am standing among the people I merely know. Right now I have nothing to hide, and you will drown into my story as I did many moments before I met Tyler. It is my confession, or recognition, whatever, I am here and I am reporting the facts out of my miserable life" [79, с. 57].*

У наведеному дискурсивному фрагменті номінативні одиниці *"my confession"*, *"recognition"*, *"everything that I must open through the words"*, *"nothing to hide"*, *"drown into my story of life"*, *"reporting the facts"*, *"interview-form"* корелюють із семантикою лексеми "репортер", складаючи при цьому основу номінативного поля акціонального фрейму концепту РЕПОРТЕР.

Концепт РЕПОРТЕР ми реконструюємо на основі концепту АРАХНА, імплікативні смисли та концептуальні символи яких збігаються у семантиці ключових слів. На вербальному рівні концепт РЕПОРТЕР представлено номінативними полями, які будуюмо у вигляді фрейму за С. А. Жаботинською (рис. 1):

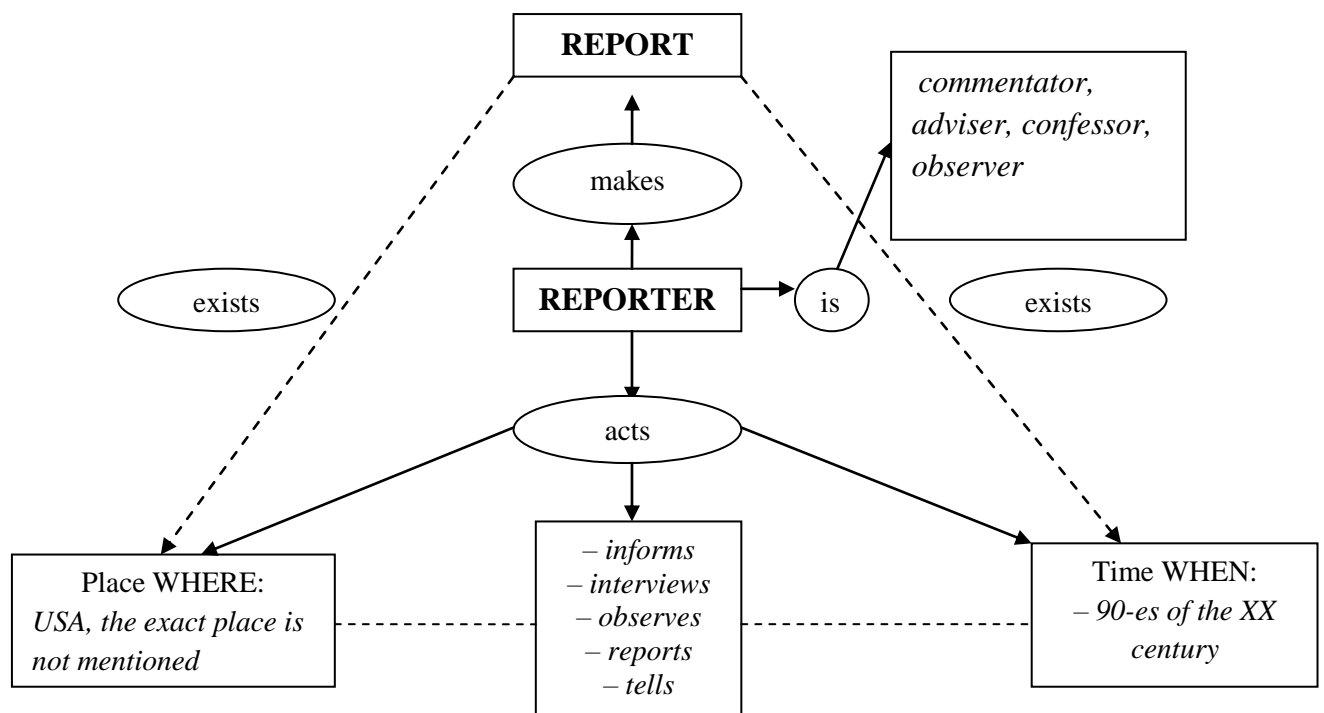


Рис 1. Фреймове моделювання концепту РЕПОРТЕР

Шляхом семного аналізу значення лексем – мовних репрезентантів концепту РЕПОРТЕР – були виділені такі концепти-слоти, що формують номінативне поле НМ репортера:

– РЕПОРТЕР – ЦЕ КОМЕНТАТОР:

(1) *"Tyler spliced a penis into everything after that. (Usually, close-ups, or a Grand Canyon vagina with an echo, four stories tall and twitching with blood pressure as Cinderella danced with her Prince Charming and people watched). I*

*have to admit, nobody complained. People ate and drank, but the evening wasn't the same. People feel sick or start to cry and don't know why. And you know what? Only a hummingbird could have caught Tyler at work" [79, с. 18].*

(2) *"As I told you before, they don't say cure. They'll say, treatment" [79, с. 21].*

(3) *"Nevertheless, the security guy asked my name, as you may think, address and phone number, and then he asked me what was the difference between a condom and a cockpit" [79, с. 28].*

Наратор в образі наративної маски репортера вживає парцельовані конструкції, вставні слова та речення типу *"Nevertheless"*, *"as you may think"*, *"As I told you before"*, щоб виказати власне ставлення до подій та доповнити оповідь кумедними ремарками задля того, щоб читач не втратив інтерес до оповіді. Так усі дії Тайлера пояснюються Наратором та співставляються з тим, як би діяв він у запропонованій ситуації.

– РЕПОРТЕР – ЦЕ ПОРАДНИК:

(1) *"You can swallow about a pint of blood before you're sick" [79, с. 42].*

(2) *"Nothing can piss you off. Your word is law, and if other people break that law or question you, even that doesn't piss you off" [79, с. 33].*

(3) *"If you've never been in a fight, you wonder. About getting hurt, about what you're capable of doing against another man" [79, с. 36].*

Наратор не приховує власних намірів, щиро та відверто іде на контакт із читачем через використання особового та присвійного займенників *you, your*, які активізують увагу читача. Маркери дискурсивного та наративного дейксису є постійними засобами інтимізації наративу, що вказують на умовну близькість комунікантів, створюють ефект присутності читача.

– РЕПОРТЕР – ЦЕ СПОВІДНИК: використання емоційно-зabarвлених слів та емфатичних конструкцій, щоб викликати співчуття у читача. Емоційне висловлювання оповідача формують такі вставні слова та конструкції, які умовно можна поділити на групи:

1. Вставні слова з характерною невпевненістю: *possibly, perhaps, probably*: "Marla shoves Tyler back out into the hallway, and she says she's sorry, but he shouldn't have called the police and that's **probably** the police downstairs right now" [79, с. 42].

2. Вставні слова стверджувального або умовного типу: *nevertheless, however, although, though, nonetheless, actually, really, sure enough, naturally, unfortunately*: "I tell Marla that this Thanksgiving was the first year when my grandfather and I did not go ice skating even **though** the ice was **almost** six inches thick" [79, с. 77].

3. Вставні слова з'єднувального типу: *finally, afterwards, in that case*: "**In that case**, Marla orders fried clams and clam chowder and a fish basket and fried chicken and a baked potato with everything and **finally** a chocolate chiffon pie" [79, с. 132].

Наратор в образі наративної маски репортера використовує багато алюзій, як от пригадування компанії Майкрософт, яка відносить читача до сьогодення і синхронізує хронотоп наратора та читача:

"I will turn to consultants **Ellen and Walter and Norbert and Linda** from **Microsoft** and say, thank you for coming, my mouth shining with blood and blood climbing the cracks between my teeth" [79, с. 70].

Використання великої кількості ономастичних одиниць на позначення власних назв пояснюється тим, що на той час, як і сьогодні, людина обирає роботу за престижем. У такий спосіб іронічно замальовується споживча натура всіх людей. Так, ми бачимо як наративна маска репортера замінюється наративної маскою блазня, для якої характерним є використання прийомів іронії та мовної гри із читачем.

Послугуючись теорією архетипів К. Юнга та розробленою класифікацією імплікативних смислів архетипу Л. І. Белеховою, у контексті нашого дослідження вважаємо, що підґрунтям наративної маски блазня слугує архетип ТІНІ, що містить у собі концептуальні імплікації *темрява, роздвоєння, зустріч із самим собою, дисбаланс*. Архетипними символами

архетипу ТІНЬ є *ніч, темрява, туман, дзеркало, двійник, жаба*. Домінантним символом твору "Бійцівський клуб" Ч. Паланіка є двійник. У концептуальному просторі основними ключовими імплікаціями виступають: *висміювання, пародіювання, створення інтриги, заплутування* – оповідь від першою особи людиною із психічним роздвоєнням особистості. Виходячи з цього, ми порівнюємо ключові концепти з основними функціями лексеми "блязень": *заплутувати, інтригувати, іронізувати, затьмарювати свідомість*.

В основі наративної маски репортера лежить концепт БЛАЗЕНЬ, який реалізований за допомогою таких номінативних одиниць: *"liar", "faker", "showing off", "mislead", "puzzle", "play the game", "fun"*:

(1) *"Is this some little **game** I'm **playing** on company time? I'm paid for my full attention, not to waste time with little war **games**. And I'm not paid to abuse the copy machines"* [79, с. 5].

(2) *"A man is dead, I say. This **game** is over. It's not for **fun** anymore"* [79, с. 138].

У наведеному дискурсивному фрагменті всі зазначені номінативні одиниці спрямовані на експлікацію основних функцій наратора в образі блязня.

Концепт БЛАЗЕНЬ ми реконструюємо на основі концепту ТІНІ, імплікативні смисли та концептуальні символи яких збігаються у семантиці ключових слів. На вербальному рівні концепт БЛАЗЕНЬ представлено номінативними полями у вигляді компаративного фрейму: БЛАЗЕНЬ – ЦЕ ГРАВЕЦЬ, БЛАЗЕНЬ – ЦЕ МАНІПУЛЯТОР.

Імплицитна гра у творі Ч. Паланіка "Бійцівський клуб" замінюється експліцитною грою із читачем, де останньому пропонується пограти у гру із зазначеними варіантами відповіді: *"If a new car built by my company leaves Chicago traveling west at 60 miles per hour, and the rear differential locks up, and the car crashes and burns with everyone trapped inside, does my company initiate a recall? You take the population of vehicles in the field (A) and multiply it by the probable rate of failure (B), then multiply the result by the average cost of an out-*

*of-court settlement (C). A times B times C equals X. This is what it will cost if we don't initiate a recall. If X is greater than the cost of a recall, we recall the cars and no one gets hurt. If X is less than the cost of a recall, then we don't recall"* [79, с. 22].

Гра у формі звертання (*You take the population*) та моделювання відповідей (*A times B times C equals X*) привертає увагу читача – він становиться дійовою особою у постмодерністському дискурсі. Використання математичних термінів і великої кількості значень зумовлюється основною метою висловлення – заплутати читача, відволікти він більш важливих деталей опису. Художні тексти експериментаторського письма постмодернізму створюють ігрову реальність, яка уможлиблює моделювання найрізноманітніших варіантів смислу. Читач змушений брати участь у розшифруванні та творенні нових сенсів твору, грати з текстом, дефрагментувати та реконструювати його.

Окрім гри із читачем, нараторові в образі наративної маски блазня імпонує використання повторів та паралельних конструкцій у формі квеитиву типу "*What would I do?*", де наратор знов ставить перед вибором читача, залучає його до співавторства: (1) "***What do I think, he asks, what should he do with an employee who spends company time in some little fantasy world. If I was in his shoes, what would I do? What would I do?***" [79, с. 70].

(2) "*Still, I have the **insomnia**, and can't remember sleeping since three nights ago. This must be the original I typed. I made ten **copies**, and forgot the original. The paparazzi flash of the **copy** machine in my face. The **insomnia** distance of everything, **a copy of a copy of a copy**. **You can't touch anything, and nothing can touch you**".*

В останньому дискурсивному фрагменті акцент повісткування робиться завдяки потворам (*insomnia, copy, touch*), мовній грі (*a copy of a copy of a copy*) та анадиплосису у формі речення (*You can't touch anything, and nothing can touch you*).



Фрейм БЛАЗЕНЬ – ЦЕ МАНІПУЛЯТОР формується завдяки прямим звертанням через особовий займенник *you* та використанням імперативних конструкцій, спрямованих на співучасть читача у ході повісткування: *"The night of the Hein Tower assignment, you can picture a team of law clerks and bookkeepers or messengers sneaking into offices where they sat, every day"* [79, с. 88]; *"Don't think of this as extinction. Think of this as downsizing"* [79, с. 92].

Наратор, вдягаючи наративну маску блазня у романі «Бійцівський клуб» Ч. Паланіка, повістує як псевдонауковець та хизується псевдознаннями з криміналістики та хімії, що віддаляє читача від сприйняття інофрмації. Наратор в образі наративної маски блазня детально описує процес взаємодії пороху у зброї та створення напалму, що сприяє деталізації та наочності за допомогою паралельних конструкцій *«trigger frees the hammer, and the hammer strikes the powder»*:

(1) *"The trigger," Tyler said, "frees the hammer, and the hammer strikes the powder."* <...> *"The explosion blasts a metal slug off the open end of the shell, and the barrel of the gun focuses the exploding powder and the rocketing slug," Tyler said, "like a man out of a cannon, like a missile out of a silo, like your jism, in one direction"* [79, с. 90].

(2) *"The three ways to make napalm: "One, you can mix equal parts of gasoline and frozen orange juice concentrate," the space monkey in the basement reads. "Two, you can mix equal parts of gasoline and diet cola. Three, you can dissolve crumbled cat litter in gasoline until the mixture is thick"* [79, с. 131].

(3) *"A sort of fun explosive is potassium permanganate mixed with powdered sugar. The idea is to mix one ingredient that will burn very fast with a second ingredient that will supply enough oxygen for that burning. This burns so fast, it's an explosion. Barium peroxide and zinc dust. Ammonium nitrate and powdered aluminum"* [79, с. 143].

Вживання термінологічної лексики криміналіста та хіміка ускладнює процес сприйняття тексту читачем.

Отже, у контексті реферованої дисертації нарративні маски залежно від певної нарративної ситуації у творі Ч. Паланіка "Бійцівський клуб" поділяються нами на нарративні маски репортера та блазня. Нарративна ситуація у постмодерністському творі прогнозує функціонування певної НМ з характерним для неї набором лінгвістичних та стилістичних засобів її вираження. Предконцептуальну основу нарративних масок становлять архетипи ЕГО та ТІНЬ, які мають відповідні імплікативні смисли та архетипні символи. Назву нарративної маски дає концепт, який лежить в її основі: РЕПОРТЕР та БЛАЗЕНЬ.

### **Висновки до третього розділу**

1. Вибір лінгвокогнітивних засобів вираження нарративних масок зумовлений комунікативною ситуацією, де вилучення образу відбувається на передконцептуальному, концептуальному, вербальному рівнях.

2. Постмодерністське поле художнього тексту сформувало індивідуальну нарративну манеру, засвідчену ризоматичним характером художнього письма, умисним порушенням композиційної стрункості, новаторськими пошуками зображально-виражальних засобів. Неоднорідність оповідної організації тексту зумовлена превалюванням опозиційних категорій нараторів із змінними або взаємодоповнюваними функціями (гомодієгетичного – гетеродієгетичного – екстрадієгетичного). Швидка особова зміна нараторів відбувається у межах невеликих текстових фрагментах творів: характерно уведення різних типів нарративних масок.

3. Залежно від комунікативної ситуації та жанрової специфіки постмодерністського англomовного дискурсу нами було виокремлені наступні види нарративних масок: у жіночому історичному постмодерністському творі М. Етвуд «Пенелопіада» (маски репортера та адвоката), в історичному постмодерністському романі Дж. Барнса «Історія

світу у 10 ½ розділах» (маска репортера, маска блазня), у психонаративі Ч. Паланіка «Бійцівський клуб» (маска адвоката/захисника, маска блазня).

4. Назву наративної маски прогнозує наративна ситуація. Звідси наративна ситуація «Судовий процес над Одисеєм» виступає полем функціонування наративної маски адвоката, а наративна ситуація «Історія про Потоп» розкриває і прогнозує повісткування наративної маски репортера, наративна ситуація «Божевільня Дердена» реалізує використання наративом маски блазня.

### Список використаних джерел у третьому розділі

1. Антонова А. В. Интенция обещания и средства ее выражения в английском языке: автореф. дис.... канд. филол. наук. Самара. 2014. 24 с.
2. Артюнова Н.Д. Матвеева Т.В. Коммуникативный аспект языка. М. 2003. 204 с.
3. Бабелюк О.А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [монографія]. Дрогобич : ТЗОВ «Вимір». 2009. 296 с.
4. Баранов О.М. Іллокутивні змушення в структурі діалогу. Питання мовознавства. 1992. № 2 . С. 84 – 99.
5. Барт Р. Смерть автора. М. : Прогресс, 1989. 351 с.
6. Бахтин М.М. Исследования в лингвистике. Ленинград, 1983. 416 с.
7. Бацевич Ф. С. Дискурсивна прагматика: проблемне поле, дослідницька одиниця // Збірник наукових праць КНУ ім. Т. Шевченка Випуск 1. Видавничо - поліграфічний центр «Київський університет». 2008. С. 4 – 10.
8. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі : [монографія] Харків, 2007. 332 с.

9. Беляева Е. И. Грамматика и прагматика побуждения: английский язык. Воронеж: ВГУ. 1992. 168 с.
10. Бехта І. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу. Вісник Сумського держ. ун - ту. – Серія : Філологічні науки. 2004. № 3 (62). С. 26–32.
11. Белехова Л.І. Словесний поетичний образ в історико - типологічній перспективі : лінгвокогнітивний аспект : [моногр.]. Херсон: Айлант, 2002. – 368 с.
12. Бистров Я.В. Англомовний біографічний наратив у вимірах когнітивної лінгвістики і синергетики : [моногр.]. К. ; Івано Франківськ : Видавець Кушнір Г.М., 2016. – 320 с.
13. Болдырев Н. Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики. Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. №1. С. 18–36.
14. Волкова С.В. Міфологічні образи в сучасних амеріндіанських прозових текстах: [моногр.]. Херсон: Айлант, 2015. 340 с.
15. Герасимов В. И. На пути к когнитивной модели языка. Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс, 1988. Вып. 23. С. 5–11.
16. Гиренко Л. А. Фреймовая концепция как модель организации знаний в лексике языка. Когнитивная семантика : матер. второй меж дун. шк.-семинара по когнитив. лингвистике, 11–14 сент. 2000 г. / Отв. ред. Н. Н. Болдырев; редкол. : Е. С. Кубрякова и др. : В 2 ч. Т. : Изд – во Тамбовского ун-та/ 2000. Ч. 2. С. 55–56.
17. Голубовська І. О. Етнічні особливості мовних картин світу: [монографія] 2 – е вид., випр. і доп. К. : Логос. 2004. С. 114 – 284.
18. Добровольський Д.О. Ідіоматика в тезаурусі мовної особистості. Питання мовознавства. 1993. № 2. С. 5 – 15.
19. Домашова Ю. П. Фреймова модель ситуації ризику. Нова Філологія. Збірник наукових праць. Запоріжжя: ЗНУ, 2010. № 43. С. 39 – 43.

20. Емельянова О.В. Коммуникативные неудачи при идентификации референта // Трехаспектность грамматики (на материале английского языка) / Отв. ред. В. В. Бурлакова. СПб. 1992. 210 с.
21. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ языка: Фреймовые сети // Проблемы прикладной лингвистики. Одеса: Вид- во Одес. нац. Ун-ту ім. І. І. Мечникова 2004. С. 81–92.
22. Женетт Ж. Границы повествовательности // Фигуры : [в 2 т.]. М. : Изд- во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 283 – 299.
23. Клеменова Е. Н. Психоповествование как нарративная техника авторського моделювання художественного дискурса. Южный федеральный университет. 2013. С.62-66.
24. Кобозева И.М. Теория речевых актов как один из вариантов теории речевой деятельности. М.: Прогресс. 1986. Выпуск 17. 88 с.
25. Криворучко С.І. Лінгвопрагматичні властивості перлокутивних оптимізаторів у сучасному німецькомовному дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови». Харьков, 2011. 21 с.
26. Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигматического анализа) // Язык и наука конца 20 века. М., 1995. С. 144 – 238.
27. Кубрякова О.С. Проблемы подання знань в сучасній науці і роль лінгвістики у вирішенні цих проблем // Мова і структури представлення знань: зб. Науково-аналітичних оглядів. М.: ИНИОН РАН, 1992. С. 4 – 38.
28. Лещенко А.В. Нарративная напряженность художественного текста: монографія. Черкасы: ЧП Гордиенко Е.И. 2017. 336 с.
29. Малікова О.В. Особливості мовної реалізації метапрагматики адресата у текстах експериментальної теологічної прози. Харків. 2011. С. 396
30. Маріна О.С. Семіотика парадоксальності у когнітивно – комунікативному висвітленні: [моногр.]. Херсон : Айлант. 2015. 436 с.

31. Мартынюк А. П. Регулятивный потенциал гендерно маркированной единицы в англоязычном дискурсе // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Романо - германська філологія. 2004. № 635. С. 98 – 100.
32. Маслова В. А. Лингвокультурология : Учеб. Пособие. М. : Академія. 2001. 208 с.
33. Метслер А.А. Прагматика коммуникативных единиц. Кишинев. 1990. 103 с.
34. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка : Пер. с англ. / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова и В. И. Герасимова. М. : Прогресс. 1988. Вып. XXIII. С. 281–309.
35. Минский М. Фреймы для представления знаний. М. Энергия. 1979. 152 с.
36. Огнева Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста : [моногр.]. – Белгород : Изд – во БелГУ, 2009. – 280 с.
37. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике / Отв. ред. Б.Б. Городецкий. М. 1986. №17. 207 с.
38. Пиотровская Л.А. Эмотивные высказывания как объект лингвистического исследования. СПб., 1994. 351 с.
39. Полюжин М. М. Функціональний і когнітивний аспекти англійського словотворення : [монографія]. Ужгород : Закарпаття. 1999. 240 с.
40. Попова З. Д., Стернин И. А. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку // Антология концептов. М. : Гнозис. 2007. С. 7 – 9.
41. Поспелова А.Г. Речевые приоритеты в английском диалоге / диссерт. на соиск. д. ф. н. . СПб, 2001. 230 с.
42. Почепцов Г. Г. Конструктивный анализ структуры предложения. Киев. 2011. 326 с.

43. Семененко Л.П. Косвенные речевые акты-амальгамы // Единицы языка в функциональном аспекте: Межвуз. сб. науч. тр. Тула: Изд-во ТГУ, 1991. С. 125-129.
44. Серафимова, М.А. Шаевич, А.М. Topical Dialogues.. М. 1978. 78 с.
45. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс. 2015. Вып. 17. 409 с.
46. Филлмор Ч. Дж. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. М. 1988. С. 52 – 90.
47. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса. Волгоград: Перемена. 2010. 368 с.
48. Шенк Р. До інтеграції семантики і прагматики // Нове в зарубіжній лінгвістиці. М.: Прогрес, 1989. Вип.24. С. 32 – 47.
49. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры. 2003. 312 с.
50. Яхонтова Т.В. Лінгвістична генологія наукової комунікації : [моногр.]. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. 2009. 420 с.
51. Atwood M. Negotiating with the Dead : A Writer on Writing. Cambridge : Cambridge University Press. 2002. 220 p.
52. Atwood M. The Penelopiad. Edinburgh. London. New York. Melbourne: Canongate. 2005. 73 p.
53. Austin J. L. How to do things with words. Claredon Press. 1962. 168 p.
54. Bach K. Speech Acts and Pragmatics // Blackwell Guide to the Philosophy of Language. 2013. 310 p.
55. Baranov A. Cognitive Modeling of Actual Meaning in the Field of Phraseology // Journal of Pragmatics. 1996. № 25. P.409 – 429.
56. Barnes J. A. History of the World in 10½ Chapters. London : Jonathan Cape. 1989. 314 p.

57. Bartlett FS *Remembering* / FSBartlett. Cambridge: Cambridge Mass. MTI Press. 1950. 270 p.
58. Beaugrande de R. *The Story of Discourse Analysis // Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction.* London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications, 1997. Vol.1. P. 35 – 63.
59. Bolinger D. *Degree words.* The Hague. Paris, 1972. 324 p.
60. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis.* Amsterdam Philadelphia : Benjamins. 2002. 333 p.
61. Cook Q. *Discourse.* Oxford: Oxford University Press. 1989. 219 p.
62. Dijk T. A. van. *On Macrostructures, Mental Models, and Other Inventions : A Brief Personal History of the Kintschvan Dijk Theory // Discourse Comprehension : Essays in Honor of Walter Kintsch. L. : Hillsdale.* 1995. P. 383 – 410.
63. Dijk van TA *Semantic Discourse Analysis // Handbook of Discourse Analysis. Dimensions of Discourse.* London: Academic Press Inc. (London) LTD. 1985. Vol. 2. P. 103 – 135.
64. Dijk van T.A. *The Study of Discourse. Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction.* London . Thousand Oaks . New Delhi: SAGE Publications. 1997. Vol.1. 352 p.
65. Fillmore Ch. J. *Frame Semantics // Linguistics in the morning calm: Selected papers from the SICOL.* 1981. Seoul: Hanship. 1982. P. 111 – 137.
66. Goffman E. *Frame Analysis. An Essey on the Organization of Experience.* New York. 1974. 148 p.
67. Halliday M.A. *Cohesion in English.* London: Longman, 1976. 374 p.
68. Hoey M. *The Place of Clause Relational Analysis in Linguistic Description // English Language Research Journal.* 1983 / 4. Vol.4. P. 1 – 32.
69. Hornby A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English.* Oxford University Press. 1998. 5th edition. 1428 p.



70. Kirchner G. Gradadverbien: Restrictiva und Verwandtes im heutigen Englisch. Halle. 1955. 126 s.
71. Knowledge Structures / R.C. Schank, R.P. Abelson. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates. 1977. 248 p.
72. Labov W. Intensity // Meaning, Form and Use in Context: Linguistic Applications. Washington DC: Georgetown University Press. 1984. 215 p.
73. Langacker R.U. Foundations of Cognitive Grammar. Stanford: Stanford University Press, 1987. 539 p.
74. Leech G.N. Principles of Pragmatics. London – New – York; Longman Linguistic Library. 1983. 250 p.
75. Leech Geoffrey N. Principles of Pragmatics. Longman Group Limited. 2014. 242 p.
76. Longman Dictionary of Contemporary English / ed. by A. Gadsby and M. Rundell. Harlow: Pearson Education Limited. 2011. 3rd edition. 1668 p.
77. Mitchell M. Gone with the wind. / M. Mitchell. London, Penguin Books. 2002. 688 c.
78. Ostman J. Discourse analysis // Handbook of Pragmatics. Amsterdam. Philadelphia. 1995. P. 239 – 253.
79. Palahniuk Ch. Fight Club. NYC: W.W. Norton & Company. 2005. 218 p.
80. Paltridge B. Genre, Frames, and Writing in Research Settings. Amsterdam : Benjamins, 1997. 192 p.
81. Parsons T. Man and boy. London, Harper Collins Publishers. 2002. 344 p.
82. Schwarz M. Einführung in die kognitive Linguistik. Tübingen: Francke. 1992. 173 s.
83. Searle J.R. Exdivssion and Meaning. Cambridge: Cambridge University Press. 1979. 184 p.
84. Stoddart S. Text and Texture: Patterns of Cohesion. Vorwood: Ablex, 1991. 140 p.

85. Talmy L. Figure and Ground in Complex Sentences // Universals of Human Language. Ed. By J. Greenberb. Stanford: Stanford University Press. 1978. P. 625 – 649.
86. Ungerer F. An Introduction to Cognitive Linguistics. Longman, London and New York. 1996. 293 p.
87. Vanderveken D. Meaning and Speech Acts / Principles of Language Use. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Vol.1. 127 p.
88. Wierzbicka A. Semantics, Primes and Universals. Oxford, New York: Oxford University Press. 1994. 501 p.

## РОЗДІЛ 4

### КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ НАРАТИВНИХ МАСОК У СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ

#### 4.1. Тактики та стратегії формування наративної маски репортера

Згідно з інтегрованим підходом нашого дослідження щодо вивчення наративних масок у постмодерністському дискурсі комунікативно-прагматичний підхід спрямований на визначення мовленнєвих засобів, наративних стратегій і тактик, які використовуються наратором в ході повістування задля реалізації певної мети та досягнення кінцевого результату впливу на читача.

Головною умовою при цьому, як зазначає Криворучко С.І., є успішність виконання мовленнєвої дії, спрямованою на читача, тобто "розуміння адресатом іллокутивної мети і вдалої реалізації перлокуції" [8, с. 10].

Так, у романі Дж. Барнса "Історія світу у 10 ½ розділах" повістування характеризується функціонуванням двох наративних масок: репортера та блазня. Наратор протягом повістування "надягає" та "знімає" різні маски, користуючись при цьому різним спектром наративних прийомів та стратегій. До прикладу, хробак-репортер повістує від 1 особи однини, інколи варіює форму нарації на 3 особу, не змінюючи при цьому наративну маску:

*"I put this next suggestion to you rather tentatively; I feel I have to voice it, though. At times we suspected a kind of system behind the killing that went on. Certainly there was more extermination than was strictly necessary for nutritional purposes – far more. And at the same time some of the species that were killed had very little eating on them. What's more, the gulls would occasionally report that they had seen carcasses tossed from the stern with perfectly good meat thick on the bone. We began to suspect that Noah and his tribe had it in for certain animals simply for being what they were" [33, с. 16].*

У наведеному прикладі простежується зсув повістування наратором від першої особи однини та множини (*I, we*) до третьої особи (*there was, they had seen*, повернення до першою особи множини (*we*) та остаточній зміні ракурсу до 3 особи множини (*Noah and his tribe, they were*). Така нестабільність у доборі форми оповіді характеризується суб'єктивною модальністю наративної маски репортера, намаганням внести у повістування власні роздуми через коментарі.

Зміна ракурсу від суб'єктивного зображення подій до об'єктивного є досить типовим явищем для сучасних репортажів. Стереотипною моделлю розгортання подій стає фрейм-сценарій журналістського репортажу. Репортер повідомляє слухачам/ глядачам/ читачам про власне місце знаходження і час, інформує про події, обставини або людей, роблячи акцент на новому, шокуючому та цікавому. Фрейм-сценарій журналістського репортажу можна представити у вигляді схеми:

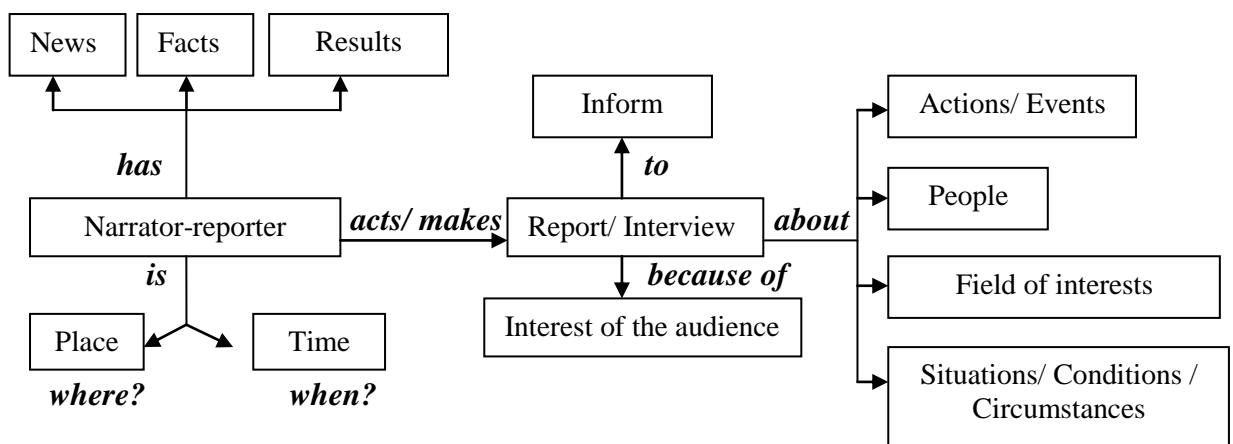


Рис 1. Фрейм-сценарій журналістського репортажу

Так, у романі "Історія світу у 10 ½ розділах" за допомогою фрейм-сценарію журналістського репортажу ми розкриваємо специфіку функціонування наративної маски репортера, який повідомляє нам історію Всесвітнього Потопу, знаходячись при цьому у XXI столітті. Події розгортаються ретроспективно, лінійне повістуванні включає додаткові ремарки та коментарі, звертання до читача:

*"You remember the case of the craftsman who chipped out a priest's hole for himself on the stores ship? Well, it was said – though not officially confirmed – that when they searched the quarters of Ham's wife they discovered a compartment nobody had realized was there. It certainly wasn't marked on the plans"* [33, с. 24].

Через наративну тактику щирості та прийом прямого звертання за допомогою особового займенника *you* реалізується наративна стратегія зближення з читачем. Наратор звертається до читача як до друга / товариша і пропонує доброзичливий тон повістування, у такий спосіб активізується апелятивна функція дискурсу. Використання коментарю у формі вставних речень типу *"it was said"*, *"though not officially confirmed"* реалізується тактика відвертості та чесності – наратор-репортер не приховує факти, інформація подається відкрито, без таємниць. Повістування хробака-репортера передається за допомогою мовленнєвих актів у формі квеситиву з іллокутивною силою залучення читача до співпраці та використання прямого звертання з метою привертання уваги реципієнта. Перлокутивний ефект такого мовленнєвого акту полягає у згадуванні подій та актуалізації фонових знань читача про біблейську історію.

Основу оповіді наратора з наративної маскою репортера становлять невольонтативні імперативи, такі як: порада, інструкція або застереження. Наратор, який є одночасно персонажем (хробаком) закликає перевіряти факти і використовувати правильні шляхи обробки інформації – ці чинники і виступають іллокутивною силою повідомлення:

*"You should choose your material according to the purpose for which it is intended; everyone knows that. Still, this was old Noah for you – no flexibility of mind at all. Only saw one side of the question. Gopher-wood bathroom fittings – have you ever heard of anything more ridiculous?"* [33, с. 22].

Репрезентативна конструкція *"You should choose your material"* має емпатичний відтінок докору, який посилюється завдяки коментарю у формі експресиву *"everyone knows that"*. Наратор через іллокутивну силу впливу на поведінку або свідомість читача намагається досягти результату

одностайності та підтримки ідей наратора щодо критичного погляду на будь-які факти. Через тактику емоційної поради наратор використовує стратегію зближення із читачем, хоча водночас наративна тактика поради реалізуються у маніпуляції думками та поведінкою читача, що є доволі типовим явищем для сучасної журналістики, коли телебачення намагається "зомбувати" свідомість глядачів, переконуючи у правдивості фактів. У такий спосіб, у романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» ми виділяємо ще одну тактику – вказівки / поради читачу, що полягає у спрямованому і відвертому керуванні свідомістю адресата:

*«We weren't in any way to blame (you don't really believe that story about the serpent, do you? – it was just Adam's black propaganda), and yet the consequences for us were equally severe: every species wiped out except for a single breeding pair...»* [33, с. 6].

Наратор актуалізує увагу читача виділенням графічно за допомогою дужок, прямим коментарем у формі квеситива, вираженого у формі розділового запитання – *you don't really believe that story about the serpent, do you?* Суб'єктивна оцінка виражена у формі експресиву "*it was just Adam's black propaganda*" відсилає читача до іншого сюжету про Адама і Єву через лексеми *that story, Adam*, ставлячи під сумнів ще один біблійний міф. Такий мовленнєвий акт носить реакційний характер на запит, тому наратор-репортер очікує від читача згоди / схвалення. У межах самого коментарю, наратор виходить на прямий контакт із адресатом. У такий спосіб спрощується процес декодування та інтерпретації художнього тексту.

Наративний прийом створення ефекту синхронної комунікації характеризується використанням теперішнього наративного часу, що викликає у читача відчуття реальності та синхронності комунікації. Звідси іллокутивна сила висловлення наратора полягає у спрощенні сприйняття інформації читачем, якому легше проводити паралелі із теперішнім часом, аніж з минулим. У адресата виникає відчуття близькості всього описаного до його реального місця і часу:

*«I don't know how best to break this to you, but Noah was not a nice man. I realize this idea is embarrassing, since you are all descended from him; still, there it is. He was a monster, a puffed-up patriarch who spent half his day grovelling to his God and the other half taking it out on us. He had a gopher-wood stave with which ... well, some of the animals carry the stripes to this day» [33, с. 13]*

У конструкції *"I don't know how best to break this to you"* реалізується тактика щирості: хробак-наратор розуміє, що інформація може не сподобатись читачеві, та все одно вирішує розказати правду. Експресивність висловлення досягається вживанням складної синтаксичної конструкції, в якій поєднується сурядний і підрядний зв'язки. В мовленні наративної актуалізується опозиційна стратегія, яка передбачає відсторонення / дистанціювання читача (стереотипні погляди щодо непохитного образу Ноя руйнуються через ситуативні висловлювання наративної маски хробака-репортера). Наратор в образі наративної репортера відчуває, що читач може не згодитися із запропонованими фактами, тому пом'якшує небажані перлокутивні наслідки та послаблює свій вплив на читача [8, с. 7]. Перлокутивне пом'якшення (мітигація за С.І. Криворучко) досягається за допомогою двох тактик: аргументації (*since you are all descended from him*) та щирості (*I realize this idea is embarrassing*). Для реалізації тактики аргументації наводяться факти злочинної діяльності Ноя – *"He had a gopher-wood stave with which ... well, some of the animals carry the stripes to this day"* – побиття тварин палкою, зробленою із священного дерева Гофер. Наратор в образі наративної маски репортера поєднує два світи: минуле (жорстоке поводження із тваринами) та теперішній час (результат жорстокості Ноя – смуги у деяких тварин, на кшталт левів або зебр).

У наступному прикладі з роману Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» наративних прийом одночасності художньої комунікації вербалізується в інший спосіб – через наративний часовий дейктик – *now*:

*"When the Ark landed on the mountaintop (it was more complicated than that, of course, but we'll let details pass), Noah sent out a raven and a dove to see if the*

*waters had retreated from the face of the earth. Now, in the version that has come down to you, the raven has a very small part; it merely flutters hither and thither, to little avail, you are led to conclude" [33, с. 108].*

Часовий дейктик *now* перетворює процес художньої комунікації на індивідуальну розмову наратора із читачем, викликаючи в останнього відчуття реальності та очевидності такої розмови. Події і сцени, наратовані у формі своєрідного репортажу, викликають у читача враження близькості до наратора і до самого вигаданого світу. Наратор знаходиться поряд із персонажами, бачить те, що й вони, і синхронно перебуває в часі та просторі читача (іншими словами реалізується у схемі МИ – ТУТ – ЗАРАЗ). Перебування у єдиному просторі й часі актуалізується у романі за допомогою просторового дейктика *here* та часового дейктика *now*:

*«Franklin had used up two thirds of his time. <...> And so we come to the here and now. That brought them back to full attention; despite the circumstances, Franklin felt a bubble of pleasure» [33, с. 56]*

У першому розділі «*The Stowaway*» наратор в образі наративної маски репортера використовує емпатичні конструкції *I am proud to report, I am sorry to say/ report, I am merely reporting*, які мають іллокутивну силу відвертості та щирості за для зближення дистанції між читачем та наратором. У такий спосіб актуалізується наративна тактика щирості [8, с. 7]:

(1) *«Our species, I am proud to report, got onboard without either bribery or violence; but then we are not as detectable as a young elk» [33, с. 9].*

(2) *«I'm sorry to report that ratting to the authorities was at times widespread. It wasn't a nature reserve, that Ark of ours; at times it was more like a prison ship» [33, с. 4].*

(3) *«I was not myself on Ham's ark, so I am merely reporting, in a dispassionate way, the news the birds brought» [33, с. 23].*

У наведених нами прикладах за допомогою емпатичних конструкцій через тактики відвертості / щирості наратора реалізується перлокутивний ефект зниження категоричності і врахування думки адресата [8, с. 7]. У



конструкціях *"I'm sorry to report"*, *"I am merely reporting"* актуалізуються тактика щирості, яка формує і розкриває зміст наративної стратегії наближення до читача. Наратор в образі наративної маски репортера послуговується прийомом передорученого мовлення (*the news the birds brought*). Через вживання особового займеннику *I* реалізуються принципи суб'єктивності наратора. Прийом демонстрації суб'єктивності втілюється у постмодерністському тексті безпосередньо через засоби вираження суб'єктивної модальності та оцінки:

*«Only now, as you step out on deck and your breath turns solid, do you think back to that replica ark. It is there, of course, for a purpose, and had you stopped to think instead of merely lifting your foot from the gas pedal in a merry way, you might have felt its meaning. You had driven to the place where Man first took to the air; and you are reminded instead of an earlier, more vital occasion, when Man first took to the sea» [33, с. 250].*

У наведеному текстовому фрагменті наратор використовує комунікативні тактику поради – *«you step out»*, *«had you stopped to think»*, *«You had driven»*, *«you are reminded»*. Суб'єктивна модальність виражається за допомогою конструкції *«you might have...»*, що допомагає наратору активізувати розумову діяльність імпліцитного читача. Вживання сполучника часу *now* створює ефект живого мовлення. У саму структуру тексту включено позицію адресанта-спільника, друга, однодумця, що підкреслює функціонування стратегії наближення до читача через тактику відвертості.

*«You are right, by the way, to see the animals that fled – ungrateful traitors, according to Noah – as the nobler species» [33, с. 28].*

Наратор, зображуючи одного із персонажів, непрямо, за допомогою займенника *you*, залучає читача до процесу оцінювання. Наратор в образі наративної маски репортера погоджується з читачем аби наблизитися до нього, імітуючи солідарність задля досягнення перлокутивного ефекту стратегії наближення до читача. Наратор і читач утворюють єдиний центр, суб'єктом оцінювання виступає своєрідна інстанція – наратор+читач.

Тактика аргументації полягає у відкритому «втручанні» наратора в процес сприйняття та інтерпретації тексту читачем. Але, на відміну від вказівки або прохання, тут наратор в образі наративної маски репортера не вимагає від читача дій або будь-якої відповіді. Наратор намагається покращити власні методи виразності, передачі значення / смислу, доповнити самого себе. Таке видиме, експліцитне доповнення наратором власного повідомлення має іллокутивну силу демонстрації турботи про читача:

*«Ham and his brothers happened to be passing his 'tent' (they still used the old sentimental desert word to describe their palaces) and called in to check that their alcoholic father hadn't done himself any harm» [33, с. 17].*

Інформація, оформлена коментарем, не завжди містить важливий смисловий елемент. Головним завданням такого коментарю є демонстрація присутності наратора, його переживань та сумнівів щодо зрозумілості написаного. Хробак-наратор в образі наративної маски репортера намагається доповнити вже сказане, що сприяє кращому сприйняттю інформації читачем.

Слід зазначити, що серед розглянутих нами прикладів найчастіше стратегія наближення до читача об'єктивується за допомогою відразу декількох наративних тактик як от тактика щирості та поради в межах невеликої ділянки тексту, а то й одного висловлювання.

Бажаючи зблизитися із читачем, Дж. Барнс зображує події як близькі (в просторі і часі) до читача, головна перлокутивний ефект – змусити читача повірити в реальність і достовірність всього того, про що він розповідає, тобто на перший план виходить просторово-часове зближення.

Функціонування однієї наративної маски у постмодерністському дискурсі варіюється залежно від жанрової специфіки творів. Якщо наративна маска репортера роману Дж. Барнса "Історія світу у 10 ½ розділах" має на меті розповісти історію Всесвітнього потопу (постмодерністський історичний роман), то у романі М. Етвуд "Пенелопіада" наративна маска репортера розповідає власну історію життя (постмодерністський історико-

автобіографічний роман), водночас як у романі Ч. Паланіка "Бійцівський клуб" (психонаративний роман) наратор використовує формат сповіді для опису подій. У кожному творі окрім жанрової специфіки, важливу роль відіграють наративні ситуації, які формують оповідну структуру постмодерністського твору.

У формуванні наративної маски репортера в романі Дж. Барнса "Історія світу у 10 ½ розділах" використовуються наративні тактики задля здійснення стратегії зближення з читачем та формування доброзичливих відношень, щоб досягти перлокутивного ефекту безперечного погодження із думками хробака-репортера. В романі М. Етвуд "Пенелопіада" наратор в образі наративної маски репортера спрямовує всі наративні стратегії і тактики за для реалізації перлокутивного ефекту співчуття.

Топосом функціонування наративної маски репортера виступає потойбічний світ – серед тіней та істот Пенелопа веде екзотичний репортаж від 1-ої особи, знайомить з життям в Аїді:

*«Since being dead – since achieving this state of bonelessness, liplessness, breastlessness – I've learned some things I would rather not know, as one does when listening at windows or opening other people's letters. You think you'd like to read minds? Think again» [31, с. 15].*

У наведеному текстовому фрагменті ми бачимо використання квеситиву та директиву одночасно: наратор в образі наративної маски репортера спонукає читача до розумової активності за допомогою питального речення «*You think you'd like to read minds?*» та імперативного речення «*Think again*». У такий спосіб реалізується стратегія дистанціювання, яка активізується у тактиці незгоди та докору (*Think again*). Іллокуція спрямована на залякування читача, а для того, щоб не втратити зв'язок із читачем використовується наративний прийом застереження. Наративна маска репортера відходить від звичайної тактики поради для досягнення більшого ефекту – навіть не допускати думок і не робити щось на докір нараторові. У своєму мовленні наратор в образі наративної маски репортера використовує складні форми

іменника «*bonelessness, liplessness, breastlessness*», що характеризує неабияку ерудованість Пенелопи-наратора.

Фактично ми зустрічаємося з наративною маскою у розділах I «*Low Art*», V «*Asphodel*», XXVII «*Home Life in Hades*», де Пенелопа-наратор в ролі екскурсовода вдягає маску репортера та знайомить читача з життям у Аїді, правилами та звичаями, з тінню Єлени Троянської, привидами вбитих залицяльників та невинно покараних служниць. Ці розділи формують наративну ситуацію "Життя Пенелопи у світі мертвих". Пенелопа-наратор розкриває образи мешканців потойбічного світу, даючи при цьому критичні зауваження та коментарі:

*"(Laertes was not very pleased by this kind thought of mine: after he heard of it he kept away from the palace more than ever. What if some impatient suitor should hasten his end, forcing me to bury Laertes in the shroud, ready or not, and thus precipitating my own wedding?)"* [31, с. 25].

Пенелопа-репортер звертається до читача у формі риторичного запитання, у такий спосіб реалізується стратегія наближення. Графічно подана парцельована конструкція має іллокутивну силу втручання у повістування задля зображення суб'єктивного ставлення Пенелопи. Наратор в образі наративної маски репортера не грає в гру із читачем, він завчасно моделює ситуацію з вирішеним продовженням. Іллокутивна сила наведеного текстового фрагменту полягає в активізації уваги читача з метою поставити реципієнта на власне місце.

З III розділу «*My Childhood*» до XXV «*Heart of Flint*» наративна ситуація "Життя Пенелопи у світі мертвих" змінюється наративною ситуацією "Життя Пенелопи у світі живих", де акцент повістування пересувається з опису сучасного потойбічного світу на змалювання історичної доби Стародавньої Греції, згадуючи при цьому головні історичні події (Троянську війну) та історичних осіб (царя Спарти Ікара, царя Ітаки Лаерта, Менелая, Ахілеса, Аякса, Агамемнона, принца Трої Гектора, Енея), власні етапи земного життя (дитинство у Спарті, весілля з Одисеєм, подорож до Ітаки,

життя на острові, народження Телемаха, від'їзд Одисея до Трої та його повернення, страта женихів та служниць). Всі наведенні етапи твору формують макронаративну ситуацію "Життя Пенелопи у світі живих". Мовлення Пенелопи –репортера характеризується чіткістю та послідовністю, використанням паралельних конструкцій, повторів, еліптичних речень, що допомагає читачеві краще сприймати виклад інформації:

*«His father, Laertes, and his mother, Anticleia, were still in the palace at that time; his mother had not yet died, his mother was worn out by watching and waiting for Odysseus to return...»* [31, с. 20].

Пенелопа-репортер розпочинає власне інтерв'ю у формі гри, де читачеві пропонується обрати акцент повісткування:

*"Where shall I begin? There are only two choices: at the beginning or not at the beginning. The real beginning would be the beginning of the world, after which one thing has led to another; but since there are differences of opinion about that, I'll begin with my own birth"* [31, с. 3].

Тактика залучення читача до діяльності представлена у висловленні у формі квеситиву (*Where shall I begin?*) та розрахована на подальшу співучасть з наратором: Пенелопа сама пропонує читачеві стати учасником її повісткування (*There are only two choices*). У такий спосіб реалізується розважальна інтенція наративної маски репортера. Проте, коли Пенелопа пояснює різні варіанти розвитку подій, у висловленні використовується тактика навмисного дистанціювання. Іллокутивна сила спочатку спрямована на формування інтриги, але потім акцент іллокуції змінюється на бажання заплутати читача, зняти з нього відповідальність за форму повісткування та обрати власний кут зображення подій. Для досягнення такого ефекту використовується складна синтаксична конструкція з усіма типами зв'язку (безсполучниковим, сурядним та підрядним). Ефект заплутування створюється завдяки повторам (*"...at the beginning or not at the beginning. The real beginning would be the beginning of the world"*) та використанням великої кількості займенників у межах одного висловлення (*which, there, that, another,*

*my own*). Вирішення питання "З чого почати історію?" закінчується ігноруванням думки читача та рішенням Пенелопи (*"I'll begin with my own birth"*), що виступає наслідком повного дистанціювання від читача.

Світ живих відкривається у спогадах Пенелопи, вона і сама до нього колись належала, проте вже не пам'ятає як давно це було. Якщо про події у світі живих Пенелопа-наратор в образі наративної маски репортера розповідає у минулому часі, то її коментарії, звернення до читача подані у теперішньому:

*«What can I tell you about the next ten years? Odysseus sailed away to Troy. I stayed in Ithaca»* [31, с. 20].

Можна сказати, що граматична категорія часу служить ознакою для розмежування двох оповідних інстанцій: під час розповіді та думки про минуле. У художньому тексті наратор рідко дотримується однієї часової форми, різні сегменти наративу, залежно від інтенцій наратора, зображуються у минулому, теперішньому чи майбутньому часі. Найчастіше наратив у романі «Пенелопіада» ведеться у формі минулого часу, що є найбільш прийнятним способом розповіді-згадування. Вставленні конструкції ж подаються у теперішньому часі, як зазначає І. Бехта, що теперішній наративний час – це спосіб зробити минулі події сучасними, наратор «дозволяє собі бачити події», які для нього є минулим, ніби вони відбуваються знову [3, с. 102].

Макронаративна ситуація «Життя Пенелопи у світі живих» складається з мікронаративних ситуацій, у такий спосіб автобіографічне повісткування наративної маски репортера починається із мікронаративної ситуації "Дитинство Пенелопи".

*"The teaching of crafts to girls has fallen out of fashion now, I understand, but luckily it had not in my day. It's always an advantage to have something to do with your hands"* [31, с. 3].

Зв'язок між гетерогенними світами формується завдяки зіставленню минулого часу (за допомогою номінативної одиниці *"in my day"*) із

теперішнім через часовий дейктик *now*. Експресивність висловлювання досягається вживанням оцінних номінативних одиниць (*luckily, advantage*) та використанням вставної конструкції "*I understand*", які додають суб'єктивної модальності висловленню. Зіставлення двох часових вимірів розкриває стратегію дистанціювання від читача, адже реалізується тактика заплутування – читач втрачає хронологічність повістування через велику кількість ретороспекцій.

Для того, щоб зовсім не втратити увагу читача через надмірне дистанціювання, Пенелопа-наратор в образі наративної маски репортера використовує прямі звертання:

*"I found this affection difficult to reciprocate. You can imagine <...> After such excursions I would retire to my room and dissolve in floods of tears. (Excessive weeping, I might as well tell you now, is a handicap of the Naiad-born. I spent at least a quarter of my earthly life crying my eyes out. Fortunately in my time there were veils. They were a practical help for disguising red, puffy eyes)"* [31, с. 4].

Через вживання прямого звертання та спонукання до дії (*You can imagine, I might as well tell you now*) використовується стратегія наближення до читача – наратор пропонує читачеві стати на своє місце і оцінити ситуацію з власного боку. Іллокутивна сила висловлення спрямована на співчуття Пенелопі та її тяжкій долі, коли рідний батько через чутки оракулів намагався вбити свою доньку. Емоційне навантаження висловлення формується за допомогою гіперболи (*in floods of tears, spent my life crying my eyes out*) та парцельованої суб'єктивної конструкції (*Excessive weeping...*). Часова однорідність повістування знов переривається порушенням хронічного викладу подій через вживання вставної конструкції (*I might as well tell you now*) та вживанням часового дейктику *now*. За допомогою тактики щирості з читачем реалізується стратегія наближення до читача, яка сприяє формуванню дружніх відношень із реципієнтом та створенню доброзичливої атмосфери повістування.

Автобіографічний репортаж продовжується розкриттям наступної мікронаративної ситуації "Одруження з Одисеєм" у розділі VI "My Marriage". Для кращого розуміння історії у мовленні нарративної маски репортера використовується тактика аргументації з метою кращого сприйняття читачем нового матеріалу:

*"My marriage was arranged. That's the way things were done then: where there were weddings, there were arrangements. I don't mean such things as bridal outfits, flowers, banquets, and music, though we had those too. Everyone has those, even now. The arrangements I mean were more devious than that"* [31, с. 6].

Тактика аргументації актуалізується за допомогою зіставлення та порівняння двох часів: минулого (*things were done then*) за допомогою часового займенника *then* та теперішнього (*even now*). Задля кращого розуміння наратором в образі нарративної маски репортера проводяться паралелі, які вираженні у формі паралельних конструкцій (*where there were weddings, there were arrangements*), та однорідних членів речення, які допомагають краще візуалізувати матеріал (*bridal outfits, flowers, banquets, music*). Волютативні конструкції *I don't mean, I mean* розкривають іллокутивну силу висловлення – за допомогою паралелей між світами передати атмосферу минулих часів.

Оповідь нарративної маски репортера складається з репрезентативів із іллокутивною силою щирості, яка реалізується у тексті за допомогою прямих звертань та вставних конструкцій (*As far as I can tell, In your world, I can say this now*):

*"There was something childish about the gods, in a nasty way. I can say this now because I no longer have a body, I'm beyond that kind of suffering, and the gods aren't listening anyway. As far as I can tell they've gone to sleep. In your world, you don't get visitations from the gods the way people used to unless you're on drugs".*

Стратегія наближення актуалізується вже не на зіставленні часів, а порівнянні наратора з читачем за допомогою прямих звертань та моделювань



ситуацій для читача, які активізують увагу. У такий спосіб знов використовується тактика аргументації, яка характеризується поясненням наратора причин і мотивів свого мовленнєвого акту: спочатку наратор у формі комісиву (*I can say this now*) обіцяє розповісти власну історію, а потім пояснює причину у каузативному підрядному реченні (*because I no longer have a body, I'm beyond that kind of suffering*).

У повістунанні наратора в образі наративної маски репортера використовується прийом перевірки уваги читача, який представлений у формі квеситиву. У такий спосіб наратор хоче перевірити зацікавленість читача, зробити паузу і розставити потрібні акценти:

*"Where was I? Oh yes. Marriages. Marriages were for having children, and children were not toys and pets. Children were vehicles for passing things along. These things could be kingdoms, rich wedding gifts, stories, grudges, blood feuds"* [31, с. 6].

Акцент уваги читача досягається за допомогою асертивів та еліптичних речень (*Oh yes. Marriages*). Вимушені повтори (*Marriages, children*) та паралельні конструкції (*Marriages were for having children, ...children were not toys and pets. Children were vehicles for passing things along*) використовуються у творі для градаційного ефекту: від найменш до найбільш значущого – Пенелопа-наратор в образі наративної маски репортера розкриває правду тих часів, що весілля було лише приводом для заможних сімей поширювати свої влади та силу.

Прийом привертання уваги актуалізується і в інший спосіб – за допомогою імперативних речень, де наратор відверто спонукає до дії – розумової співпраці за допомогою номінативних одиниць *picture me, let's say, suppose*:

*"Picture me, then, as a clever but not overly beautiful girl of marriageable age, let's say fifteen. Suppose I'm looking out the window of my room which was on the second floor of the palace down into the courtyard where the contestants*

*are gathering: all those young hopefuls who wish to compete for my hand" [31, с. 7].*

За допомогою використання директивів у формі прохання, наратор в образі наративної маски репортера створює дружні стосунки з адресатом, намагається наочно змалювати і описати події минулого.

Якщо роздивлятися будь-яку мікронаративну ситуацію в романі М. Етвуд «Пенелопіада», то можна зазначити, що інформативна функція виступає домінантною – Пенелопа у деталях змальовує всі етапи життя, подекуди вимагає співчуття і розуміння, десь – жартує та іронізує з інших головних героїв. Вся оповідь базується на умовах імпліцитного діалогу з читачем, використання різних наративних стратегій і тактик спрямованих на реалізацію певного впливу на читача.

Специфіка функціонування однієї наративної маски змінюється не тільки від зміни наративної ситуації у творі. Так у психонаративному постмодерністському романі Ч. Паланіка «Бійцівський клуб» наратор вдягає маску репортера, щоб розповісти історію власного життя у формі сповіді.

Форма оповіді від 1-ої особи інколи заміщується наратуванням від третьої особи однини, що пояснюється розладом свідомості головного героя (ім'я в романі не вказано):

*"I was the only person watching this. Tyler called over, "Do you know what time it is?" I asked, where? "Right here," Tyler said. "Right now." [40, с. 13].*

Насправді, Тайлер Дерден і наратор – це одна особа, і ніякого зовнішнього діалогу бути не може – висловлення у формі діалогу відбувається у свідомості наратора. Основною тактикою формування наративної маски репортера є заплутування або ж омана читача, яка від самого початку твору реалізується у наративній стратегії дистанціювання. Перлокутивним ефектом таких висловлювань є психологічний аналіз головного героя, співчуття та розуміння усіх його вчинків.

На відміну від наративних масок репортера в інших творах, де наратор активізував увагу читача у формі прямого звертання, у психонаративному

романі Ч. Паланіка "Бійцівський клуб" наратор використовує неповторну форму оповіді – гіпноз:

*"Sometimes, you wake up and have to ask where you are.*

*What Tyler had created was the shadow of a giant hand <...> Tyler had sat in the palm of a perfection he'd created himself.*

*You wake up, and you're nowhere.*

*One minute was enough, Tyler said, a person had to work hard for it, but a minute of perfection was worth the effort. A moment was the most you could ever expect from perfection.*

*You wake up, and that's enough" [40, с. 14].*

У наведеному дискурсному фрагменті можна побачити, як повістування наратора в образі наративної маски репортера переривається реченнями-кліше із сеансу гіпнозу: вони не несуть ніякого змістовного навантаження у творі, вони спрямовані на відволікання та абстрагування від викладу думок наратора-персонажа. Речення за своєю структурою монотонні та однорідні (*You wake up, and...*), у такий спосіб читач позасвідомо впадає в транс і втрачає важливі деталі оповіді: де зустрівся головний герой із Тайлером, про що вони говорили, які деталі зовнішності мав Дерден. Якщо порівнювати професію сучасного репортера і оповідача – то вони використовують однакові тактики впливу на свідомість людини: при повторенні однієї фрази читач починає сприймати її як щось достовірне, як то, що чув десь раніше.

Наративна організація роману більш нагадує потік свідомості, де лінійне повістування постійно переривається образами або асоціаціями. Так у мовленні наративної маски репортера відтворюється процес внутрішнього мовлення завдяки прийому "монтажу" або у контексті нашого дослідження фреймового моделювання: кожна сцена із життя головного героя – це кадр із фільму, який час від часу тяжко декодувати:

*"In guided meditation, I open my arms to receive my inner child, and the child is Marla smoking her cigarette. No white healing ball of light. Liar. No chakras.*

*Picture your chakras opening as flowers and at the center of each is a slow motion explosion of sweet light" [40, с. 16].*

У наведеному текстовому фрагменті наративну маску репортера відволікає Марла – одна із головних персонажів твору. Наратору важко зосередитися на зображенні подій, а читачеві ще складніше відшукати подієвість нарації. Еліптичні речення у висловленні мають емпатичний характер – наратор виражає власне ставлення до персонажів твору (*Liar. No chakras*). Імперативна конструкція *"picture your chakras..."* адресована читачеві, у такий спосіб актуалізується тактика аргументації через наочність задля реалізації стратегії наближення до читача. Іллокутивна сила висловлювання спрямована на покращення розуміння читачем поданого матеріалу.

Наші спостереження виявили також поширене використання прийому постмодерністської гри із читачем, що стає принципом побудови тексту та інструментом контролю над читацькими фантазіями й уявами. Сам постмодерністський текст трансформується у такий різновид інтерактивного художнього твору, в якому читач стає одним із персонажів:

*«If you draw a proposal, then you have to go to the import beer festival this weekend and push over a guy in a chemical toilet. You'll get extra favor if you get beat up for doing this. Or you have to attend the fashion show at the shopping center atrium and throw strawberry gelatin from the mezzanine. If you get arrested, you're off the Assault Committee. If you laugh, you're off the committee»* [40, с. 30].

Наратор в образі наративної маски репортера за допомогою умовних речень типу *"If you... You'll/ you're"* моделює умовну ситуацію і пропонує читачеві шляхи продовження події – у такий спосіб актуалізується стратегія наближення, яка реалізується наративної маскою репортера через тактику щирості.

Отже, у постмодерністському творі наративна маска репортера формується за допомогою різного набору наративних тактик і стратегій за

для реалізації певного впливу на читача. В історичному постмодерністському романі Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» використовуються тактики щирості, аргументації, поради та прийоми створення ефекту синхронності комунікації задля реалізації скорочення дистанції між наратором та читачем (стратегія наближення). Наратор в образі наративної маски репортера в романі М. Етвуд «Пенелопіада» відрізняється реалізаціями стратегії дистанціювання через тактику незгоди, і водночас використанням тактик щирості та аргументації на наближення до читача, щоб не втратити цілком його увагу. Для роману «Бійцівський клуб» Ч. Паланіка характерним є наратування у формі гіпнотичного впливу на читача і реалізація тактики заплутування.

Перлокутивний вплив трьох романів також відрізняється: наратор в образі наративної маски репортера у романі Дж. Барнса "Історія світу у 10 ½ розділах" користується стратегією наближення за допомогою тактик щирості та поради задля підтримки читача та переконання у достовірності нової інтерпретації біблійного сюжету. Для роману М. Етвуд "Пенелопіада" характерним є вживання обох стратегій (наближення та дистанціювання): через тактики щирості, поради досягається ефект співчуття тяжкій долі головної героїні, яка змушена терпіти приниження навіть після смерті. Тактика незгоди у романі М. Етвуд "Пенелопіада" реалізується у стратегії дистанціювання, де читачеві забороняється робити зухвалі висновки щодо головної героїні та її чоловіка. Наратор в образі наративної маски репортера в романі «Бійцівський клуб» Ч. Паланіка користується наративними техніками заплутування, або ж затьмарення читацької свідомості за для маніпулювання читачем, що реалізуються у стратегії дистанціювання.

#### **4.2. Засоби створення наративної маски блязня**

Для постмодерністського дискурсу характерною формою нарації виступає перевдягання масок / заміна однієї наративної маски іншою. Зсув

акцентів у повістуванні прогнозується наративної ситуацією, в якій наратор сам обирає наративну маску, звідси і наративні тактики і стратегії її творення. Наративна маска репортера в романі Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» замінюється наратором на маску блазня, в основі якої лежить принцип "мудрець під маскою божевільного". Завдяки такій розповідній інтенції наратора виникає можливість погляду на події під зовсім новим кутом. Звертаючись до міфологічних мотивів, наратор в образі наративної маски блазня розкриває абсурдність, жорстокість буття, підкреслюючи в подальшому оповіданні трагічну повторюваність подібних явищ.

З перших параграфів наратор в образі наративної маски блазня не розкриває своє власне Я, а навпаки, він ототожнює себе з усіма жертвами Потопу, вживаючи у межах своєї оповіді дейктичний займенник *us* та інклюзивний займенник *we*:

*«As far as we were concerned the whole business of the Voyage began when we were invited to report to a certain place by a certain time. That was the first we heard of the scheme. We didn't know anything of the political background. God's wrath with his own creation was news to us; we just got caught up in it willy-nilly. We weren't in any way to blame...»* [33, с. 6].

Використовуючи дейктичний займенник *us* та інклюзивний займенник *we*, підтверджується правдивість історії наявністю інших свідків – жертв Потопу, до яких він належав й сам хробак-натор. У такий спосіб актуалізується тактика аргументації задля перлокутивного ефекту переконання у правдивості історії.

Достовірність подій піддається сумніву, коли оповідач використовує вставні слова та конструкції, що виражають невпевненість, на кшталт: *I doubt, I suppose, perhaps, probably*. У такий спосіб реалізується тактика заплутування у наведених текстових фрагментах (читач вже і сам не розуміє, чому довіряти, а чому – ні):

(1) *«I doubt there'd have been half so much disobedience – probably no need to have had the Flood in the first place»* [33, с. 18].

(2) «*You could even argue, I suppose, that God drove Noah to drink. Perhaps this is why your scholars are so jumpy, so keen to separate the first Noah from the second: the consequences are awkward*» [33, с. 30].

Повістування нартора в образі наративної маски блазня сповнене вставленими словами та конструкціями, які доповнюють інформацію про сказане, розриваючи єдиний часовий простір перебігу подій. Так завдяки власним ремаркам наративна нартор в образі наративної маски блазня привертає увагу імпліцитного читача іронічним ставленням до речей або подій:

«*Noah probably realized he had God over a barrel (what an admission of failure to pull the Flood and then be obliged to ditch your First Family), and we reckoned he'd have eaten us anyway, treaty or no treaty*» [33, с. 22].

Завдяки парцельованій конструкції нартор в образі наративної маски блазня дає суб'єктивну характеристику Ноевої сім'ї з іллокутивною силою висміяти біблійні стереотипи. У такий спосіб реалізується, в першу чергу, розважальна функція нартор в образі наративної маски блазня – наратор-хробак урізноманітнює наратив дотепними ремарками.

Використовуючи прийом імпліцитної гри з читачем, наративна маска блазня активно використовує квеситиви:

(1) «*Did you imagine that in the vicinity of Noah's palace (oh, he wasn't poor, that Noah) there dwelt a convenient example of every species on earth?*» [33, с. 6].

(2) «*But he was not a nice man. Did you know about the time he had the ass keel-hauled? Is that in your archives?*» [33, с. 20].

(3) «*You don't have to believe me, of course; but what do your own archives say? Take the story of Noah's nakedness – you remember?*» [33, с. 16].

Звертаючись до читача, нартор в образі наративної маски блазня використовує стратегію наближення, яка водночас змінюється на дистанціювання, адже він висміює не тільки Ноя та його сім'ю, але й людство загалом, до якого безпосередньо відноситься читач (*but what do your*

*own archives say?, Is that in your archives?, Did you imagine...?*). Головною стратегією висловлювань нартора в образі наративної маски блазня є дистанціювання, щоб обеззброїти реципієнта, не дати йому змоги виправдатися (звідси актуалізується тактика незгоди із текстом Біблії).

Нартор в образі наративної маски блазня використовує паралельні конструкції, що сприяють чіткому та логічному викладу думок, відтворенню правдивого історичного минулого:

*«There were splendid animals that arrived without a mate and had to be left behind; there were families which refused to be separated from their offspring and chose to die together; there were medical inspections, often of a brutally intrusive nature; and all night long the air outside Noah's stockade was heavy with the wailings of the rejected»* [33, с. 7].

Перший розділ «*The Stowaway*» характеризується активним використанням модальних лексичних засобів вираження емотивності нартора в образі наративної маски блазня. Серед них виділяємо: модальні дієслова, слова, частки, аксіологічні слова (дієслова, прикметники, прислівники), які розкривають ставлення наратора до подій та людей.

1. Модальні дієслова *may, might, will, would, shall, should, need to, ought to* сигналізують довіру, тривогу, різного роду обіцянки, поради. А модальне дієслово *must* має додаткове значення потреби чи навіть повинності, так що наративна маска блазня, використовуючи його для означення судження впевненості чи істини, виражає свою згоду чи вимогу:

*«It must have been a neurotic response to fear of extinction or something. But even so ...»* [33, с. 19].

2. Модальні прислівники: *probably, perhaps, maybe*, які є словами-операторами, що ідентифікують появу суб'єктних рефлексій у нарації, вносять до неї елементи семантичної невизначеності, сумніву:

*«Amazingly, some of the beasts thought Noah's offer a fair one: after all, they argued, he can't eat all of us, he'll probably just cull the old and the sick»* [33, с. 26].



3. Оцінні прикметники і прислівники: *lucky, luckily, fortunately, regrettably, merrily, benignly*, які виражають власну оцінку наратора-хробака до сказаного. Оцінні прикметники, прислівники, дієслова знання та припущення привертаючи увагу до суб'єктних рефлексій, оцінок у дискурсі наратора рівночасно демаркують точку зору імпліцитного читача.

*«Fortunately, the offspring of 'the Admiral' had only a crude understanding of the animal kingdom with which they had been entrusted...»* [33, с. 19].

Таким чином, наратор в образі наративної маски блазня використовує прийом іронії, який розкривається у ставленні до описуваних подій, що допомагають імпліцитному читачу легше сприйняти та зрозуміти оповідь наратора.

У романі Ч. Паланіка «Бійцівський клуб» наратор відходить на другий план, і майже весь виклад думок спрямований на опис дій Тайлера Дердена. Основною тактикою повісткування при цьому виступає заплутування, де оповідна маска блазня ще не знає, що він і Тайлер – це одна особистість.

*«When we invented fight club, Tyler and I, neither of us had ever been in a fight before. If you've never been in a fight, you wonder. About getting hurt, about what you're capable of doing against another man. I was the first guy Tyler ever felt safe enough to ask, and we were both drunk in a bar where no one would care so Tyler said, "I want you to do me a favor. I want you to hit me as hard as you can."»* [40, с. 28].

Наративна маска блазня позасвідомо вживає у межах своєї оповіді дейктичний займенник *us* та інклюзивний займенник *we*, поєднуючи себе і Тайлера в одне ціле. Наратор в образі наративної маски блазня використовує фразову єдність *Tyler and I* для позначення єдиного неподільного цілого.

Тайлер Дерден вже став невід'ємною частиною життя Наратора: разом вони створили бійцівський клуб, знайшли однодумців, разом вони чинять безлад та вірять у "вищу" мету покращення суспільства.

*«You aren't alive anywhere like you're alive at fight club. When it's you and one other guy under that one light in the middle of all those watching. Fight club*

*isn't about winning or losing fights. Fight club isn't about words. You see a guy come to fight club for the first time, and his ass is a loaf of white bread. You see this same guy here six months later, and he looks carved out of wood. This guy trusts himself to handle anything. There's grunting and noise at fight club like at the gym, but fight club isn't about looking good. There's hysterical shouting in tongues like at church, and when you wake up Sunday afternoon you feel saved» [40, с. 14].*

Наративна маска блязня постійно вступає у постмодерністську гру з читачем завдяки вставним словам та конструкціям, що виражають невпевненість, на кшталт: *I don't think, I'm not sure, I suppose, perhaps, probably*, для того щоб ще більше заплутати читача і досягти перлокутивного ефекту недовіри до викладу перебігу подій:

(1) «*It's scary, I say. This is probably somebody he's known for years. Probably this guy knows all about him, where he lives, and where his wife works and his kids go to school.*» [40, с. 18].

(2) «*I don't think that will work, anymore*» [40, с. 30].

(3) «*I'm still asleep. Here, I'm not sure if Tyler is my dream. Or if I am Tyler's dream*» [40, с. 18].

Свідомість наратора, який є водночас персонажем, затьмарена: він не поділяє вже більше себе і Тайлера на дві різні людини. Він розуміє, що Дерден лише його проекція, проте і у цьому не зовсім впевнений. Номінативний одиниця *I'm not sure* виказує недовіру навіть у власному викладі думок.

Повістування наратора в образі наративної маски блязня сповнене особовими зворотами та апелюваннями до читача із притаманним використанням займенника *you*, що актуалізується у наративному прийомі звертання уваги:

(1) «*Strangers with this kind of honesty make me go a big rubbery one, if you know what I mean*» [40, с. 19].

(2) «Tyler only says this to make me feel better. The truth is I like my boss. Besides, I'm enlightened now. You know, only Buddha-style behavior. Spider chrysanthemums. The Diamond Sutra and the Blue Cliff Record. Hari Rama, you know, Krishna, Krishna. You know, Enlightened» [40, с. 28].

Повтор конструкції *You know* у повістуванні наративної маски блазня здійснюється завдяки іллокутивній силі, спрямованій на зближення із читачем, використовуючи при цьому ефект довіри та поради із співбесідником через тактику щирості.

*«If a new car built by my company leaves Chicago traveling west at 60 miles per hour, and the rear differential locks up, and the car crashes and burns with everyone trapped inside, does my company initiate a recall?»*

*You take the population of vehicles in the field (A) and multiply it by the probable rate of failure (B), then multiply the result by the average cost of an out-of-court settlement (C).*

*A times B times C equals X. This is what it will cost if we don't initiate a recall.*

*If X is greater than the cost of a recall, we recall the cars and no one gets hurt.*

*If X is less than the cost of a recall, then we don't recall.»* [40, с. 22].

Мовна гра із читачем відбувається у формі вікторини, як ми бачемо у наведеному дискурсному фрагменті, де наратор в образі наративної маски блазня дає змогу читачеві обирати правильний варіант на власне запитання, виводячи при цьому якусь математичну формулу за допомогою номінативних одиниць «*A times B times C equals X*», «*If X is greater than the cost*», «*If X is less than the cost*». Наратор в образі наративної маски блазня, демонструючи читачеві художній світ власного твору, веде з ним діалог, який набуває характеру інтелектуальної гри. Читач долучається до спільного розвитку подій і прогнозування їхнього перебігу в нарації. Наратор в образі наративної маски блазня блазня апелює до ерудованого читача, активно використовуючи квеситиви:

(1) «*No shit, I said. But after that, how did you want to spend your life? If you could do anything in the world. Make something up. You didn't know. Then you're dead right now, I said. I said, now turn your head. Death to commence in ten, in nine, in eight. A vet, you said. You want to be a vet, a veterinarian» [40, с. 6].*

(2) «*Where would Jesus be if no one had written the gospels?»* [40, с. 20].

(3) «*If I could wake up in a different place, at a different time, could I wake up as a different person?»* [40, с. 16].

Намагання заангажувати читача засвідчує особливий намір побудови комунікації з ним через текст (І.М. Колегаєва), динамічною моделлю якої є екстраполяція в структуру тексту звичайної бесіди з читачем. Така традиція є джерелом інтимізації стосунків адресанта і адресата, навіть якщо й припустити, що обидва спілкуються через текст наодинці.

У формуванні наративної маски блазня використовуються паралельні конструкції, які сприяють чіткому та логічному викладу думок, відтворенню правдивого історичного минулого, що розкриваються у тактиці аргументації :

(1)«*Just before Marla and I met at Remaining Men Together, there was the first lump, and now there was a second lump*» [40, с. 7].

(2) «*I wake up on the concrete subfloor. There was maple flooring once. There was art on the walls before the explosion. There was Swedish furniture. Before Tyler*» [40, с. 7].

Для гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації, який вдягає маску блазня характерне використання простого минулого часу *Past Simple*, що допомагає легше сприймати події, переказані ним:

«*Then there was Bob. The first time I went to testicular cancer, Bob the big moosie, the big cheesebread moved in on top of me in Remaining Men Together and started crying. The big moosie treed right across the room when it was hug time, his arms at his sides, his shoulders rounded. His big moosie chin on his chest, his eyes already shrink-wrapped in tears. Shuffling his feet, knees together invisible steps, Bob slid across the basement floor to heave himself on me.» [40, с. 20].*

Текст роману «*Fight Club*» характеризується активним використанням модальних лексичних засобів вираження точки зору наратора в образі наративної маски блазня. Серед них виділяємо: модальні дієслова, слова, частки, аксіологічні слова (дієслова, прикметники, прислівники), які розкривають ставлення Наратора до подій та людей.

1. Модальні дієслова *may, might, will, would, shall, should, need to, ought to* сигналізують довіру, тривогу, різного роду обіцянки, поради. А модальне дієслово *must* має додаткове значення потреби чи навіть повинності, так що наратор в образі наративної маски блазня, використовуючи його для означення судження впевненості чи істини, виражає свою згоду чи вимогу:

*«No, I say, the paper's not mine. I take the paper between two fingers and jerk it out of his hand. The edge must slice his thumb because his hand flies to his mouth, and he's sucking hard, eyes wide open. I crumble the paper into a ball and toss it into the trash can next to my desk. Maybe, I say, you shouldn't be bringing me every little piece of trash you pick up. ...»* [40, с. 19].

2. Модальні прислівники: *probably, perhaps, maybe*, які є словами-операторами, що ідентифікують появу суб'єктних рефлексій у нарації, вносять до неї елементи семантичної невизначеності, сумніву:

*«Maybe, I say, you shouldn't be bringing me every little piece of trash you pick up»* [40, с. 26].

*«Maybe it was loaded, maybe not. Maybe we should always assume the worst»* [40, с. 26].

3. Оцінні прикметники і прислівники: *lucky, luckily, fortunately, regrettably, merrily, benignly*, які виражають власну оцінку наратора в образі наративної маски блазня до сказаного. Оцінні прикметники, прислівники, дієслова знання та припущення привертаючи увагу до суб'єктних рефлексій, оцінок у дискурсі наратора рівночасно демаркують точку зору читача.

*«Fortunately, we have an almost empty flight, tonight, so, luckily, feel free to fold the armrests up into the seatbacks and stretch out. You stretch out, zigzag, knees bent, waist bent, elbows bent across three or four seats. I set my watch two*

*hours earlier or three hours later, Pacific, Mountain, Central, or Eastern time; lose an hour, gain an hour. ...» [40, с. 19].*

Таким чином, нартор в образі наративної маски блазня використовує велику палітру тактик на досягнення стратегії наближення, які розкривають власне ставлення до описуваних подій, допомагають читачеві легше сприйняти та зрозуміти оповідь наратора.

Активізація уваги читача до співпраці актуалізується за допомогою семантичних категорій розумового процесу:

1. Перцепції – *to see, to hear, to feel, to notice, to observe:*

*«You'll never hear anyone say "parasite." Everybody is always getting better. Oh, this new medication» [40, с. 299].*

2. Когніції – *to think, to say to oneself, to wonder, to remember, to recollect:*

(1) *«Don't think of this as extinction. Think of this as downsizing» [40, с. 289].*

(2) *«You didn't say anything. Get out of here, and do your little life, but remember I'm watching you, Raymond Hessel, and I'd rather kill you than see you working a shit job for just enough money to buy cheese and watch television» [40, с. 287].*

У наведеному прикладі ми можемо побачити змішання перцепцій із когніціями, які використовує нартор в образі наративної маски блазня за для більш детального опису фізичних або ментальних процесів для досягнення перлокутивного ефекту довіри до зображуваного наратором.

3. Афекції – *to like, to frighten, to hate, to scare, to enjoy etc.*

*«Total strangers hate you. It's absolutely nothing personal. After fight club, you're so relaxed, you just cannot care. You don't even turn the radio on» [40, с. 287].*

*«Me, with my punched-out eyes and dried blood in big black crusty stains on my pants, I'm saying HELLO to everybody at work. HELLO! Look at me. HELLO! I am so ZEN. This is BLOOD. This is NOTHING. Hello. Everything is nothing, and it's so cool to be ENLIGHTENED. Like me» [40, с. 287].*

Нартор в образі наративної маски блазня знов звертається до читача, вживаючи імперативні конструкції за допомогою номінативних одиниць *like, listen, you don't understand, now you see, now you understand, pull, push* ведучи при цьому дружню бесіду із ерудованим читачем, у такий спосіб актуалізується тактика поради:

*«You do the little job you're trained to do. Pull a lever. Push a button. You don't understand any of it, and then you just die»* [40, с. 287].

Таким чином, інтегруючись у нарацію, дискурс імпліцитно означає систему суджень і через лексичний реєстр імплікує соціолект, адже вибір лексики і типових фраз єднає наративну маску з ерудованим читачем. Наративна маска коментує, описує ментальні процеси: відчуття, сприйняття персонажів, так що головні лінгвістичні маркери внутрішньої нарації визначаються наявністю слів на позначення думки, відчуття й сприйняття.

Серед наративних тактик та стратегій при створенні образу наративної маски блазня характерною стратегією є дистанціювання, яке досягається тактиками повчання та наочності через використання термінологічного апарату певних професій (хіміка, ботаніка).

Наратор, вдягаючи наративну маску блазня у романі "Історія світу у 10 ½ розділах" Дж. Барнса, повістує як псевдонауковець та хизується псевдознаннями з біології еволюції комах, що реалізує тактику дистанціювання читача. У постмодерністському романі наратор виконує не тільки інформативну та розважальну функції, але й повчальну. Наративна маска науковця є невідемним компонентом структури постмодерністського художнього твору.

В романі Дж. Барнса "Історія світу у 10 ½ розділах" наратор-хробак використовує професійну лексику ботаніка задля кращої наочності та повчання читача:

*"It came as a serious warning the day we realized that time and nature were happening to our cousin xestobium rufovillosum <...> we heard to our astonishment the ticking of xestobium rufovillosum. Four or five sharp clicks, then*

*a pause, then a distant reply. We the humble, the discreet, the disregarded yet sensible anobium domesticum could not believe our ears. That egg becomes larva, larva chrysalis, and chrysalis imago is the inflexible law of our world: pupation brings with it no rebuke. But that our cousins, transformed into adulthood, should choose this moment, this moment of all, to advertise their amatory intentions, was almost beyond belief. Here we were, perilously at sea, final extinction a daily possibility, and all xestobium rufo-villosum could think about was sex. It must have been a neurotic response to fear of extinction or something. But even so ... " [33, с. 19].*

Наратор в образі наративної маски блазня-псевдонауковця хизується своїми знаннями з біології еволюції комах, що реалізує тактику дистанціювання читача, а значить, і перлокутивної невдачі. Наратор-хробак детально описує різновиди і вказує їх наукові назви (*xestobium rufovillosum*, *anobium domesticum*), що сприяє деталізації та наочності за допомогою паралельних конструкцій "egg becomes larva, larva chrysalis, and chrysalis imago". Тільки ерудований читач може провести аналогії між життям людини та комах, адже нічого нового не трапляється.

Наратор в образі наративної маски блазня-псевдонауковця функціонує в романі Ч. Паланіка «Бійцівський клуб». Спілкуючись із Тайлером Дерденом, наратор отримує від свого друга багато незвичайних знань, наприклад, тепер він знає, як зробити вибухівку, напалм або нервово-паралітичний газ:

*«Mix the nitro with sawdust, and you have a nice plastic explosive. A lot of folks mix their nitro with cotton and add Epsom salts as a sulfate. This works too. Some folks, they use paraffin mixed with nitro. Paraffin has never, ever worked for me» [40, с. 27].*

*«The three ways to make napalm: One, you can mix equal parts of gasoline and frozen orange juice concentrate. Two, you can mix equal parts of gasoline and diet cola. Three, you can dissolve crumbled cat litter in gasoline until the mixture is thick» [40, с. 33].*



На цьому прикладі ми бачимо, що Наратор оволодіває новою лексикою (*nitro with sawdust, plastic explosive, nitro with cotton and add Epsom salts as a sulfate, paraffin mixed with nitro, napalm, equal parts of gasoline and frozen orange juice concentrate, can dissolve crumbled cat litter in gasoline*), специфічною та не типовою для його професії, мимовільно при цьому використовуючи тактику заплутування, адже читачеві важко сприймати новий науковий матеріал з першого разу, що сприяє негативному перлокутивному ефекту.

Отже, у романах Ч. Паланіка та Дж. Барнса для наратора в образі наративної маски блязня характерне активне використання прийомів, які спрямовані на активізацію комунікації між наратором та читачем: заплутані сюжети, іронія над священними текстами, інтерактивна гра з читачем, що є характерними прийомами постмодернізму. Використання стратегії дистанціювання реалізується за допомогою тактик заплутування та незгоди задля маніпуляції свідомістю читача. Для концентрації уваги наратор в образі наративної маски блязня використовує стратегію наближення через тактики аргументації та щирості, які в одночас не досягають необхідного перлокутивного ефекту і замінюються стратегією дистанціювання.

Серед наративних тактик та стратегій при створенні наративної маски блязня-псевдонауковця характерною стратегією є дистанціювання, яке досягається тактиками повчання та наочності через використання термінологічного апарату певних професій (хіміка, ботаніка). Перлокутивний ефект невдачі відбувається у невдалій реалізації перлокуції.

#### **4.3. Прагматична специфіка функціонування наратора в образі наративної маски адвоката**

Наратор пов'язує два гетерогенні світи: минулого і теперішнього – в образі наративної маски адвоката, яка захищає Одисея на судовому процесі у потойбічному світі (XXI століття) за вбивство залицяльників та 12 служниць

(часи існування Ітаки). У XXVI розділі «*The Trial of Odysseus*» Пенелопа стає на бік чоловіка і намагається виправдати його:

*"Your Honour, permit me to speak to the innocence of my client, Odysseus, a legendary hero of high repute, who stands before you accused of multiple murders"* [31, с. 38].

Хоча у творі є суддя, проте під звертанням *Your Honour* наративна маска адвоката має на увазі читача, до якого вона звертається з іллокутивною силою спрямованою на підтримку та виправдання. У мовленні наратора в образі наративної маски адвоката чітко просліджується використання сталих виразів, характерних для професії захисника (*Your honor*). Через тактику вживання термінологічного апарату адвоката реалізується стратегія наближення через тактику аргументації та щирості. Пенелопа наводить факти непричетності до вбивства, у такий спосіб розкривається тактика аргументації у переконанні читача:

*"Was he or was he not justified in slaughtering, by means of arrows and spears we do not dispute the slaughters themselves, or the weapons in question upwards of a hundred and twenty well-born young men, give or take a dozen, who, I must emphasise, had been eating up his food without his permission, annoying his wife, and plotting to murder his son and usurp his throne? It has been alleged by my respected colleague that Odysseus was not so justified, since murdering these young men was a gross overreaction to the fact of their having played the gourmand a little too freely in his palace"* [31, с. 38].

Наратор в образі наративної маски адвоката майстерно перевертає факти так, щоб позбавити Одисея відповідальності за скоєнні дії (*eating up his food without his permission, annoying his wife, and plotting to murder his son and usurp his throne?*). За допомогою емпатичної модальної конструкції "*I must emphasise*" реалізується тактика щирості, яка допомагає ефективніше переконати читача у невинності звинувачуваного. Задля більшої достеменності та впевненості, у мовленні наратора використовується посилювальні емпатичні конструкції типу "*it is alleged that*": "*Also, it is*

*alleged that Odysseus and his heirs or assigns had been offered material compensation for the missing comestibles, and ought to have accepted this compensation peacefully. But this compensation was offered by the very same young men who, despite many requests, had done nothing previously to curb their remarkable appetites, or to defend Odysseus, or to protect his family. They had shown no loyalty to him in his absence; on the contrary. So how dependable was their word? Could a reasonable man expect that they would ever pay a single ox of what they had promised?"* [31, с. 38].

За допомогою квестисивів "So how dependable was their word?", "Could a reasonable man expect that they would ever pay a single ox of what they had promised?" та емфатичної конструкції *despite many requests* нартор в образі наративної маски адвоката намагається спростувати усі звинувачення, піддаючи сумніву відповідальність у скоєнні злочину. У такий спосіб через тактику незгоди відбувається вплив на читача з метою переконання у непричетності. Наративна маска використовує спектр мовних кліше адвоката, щоб бути більш переконливою на судовому засіданні (*it is alleged that, offered material compensation, despite many requests, to defend Odysseus, to protect his family*).

Тактика аргументації через прийом апелювання до фактів спрямована на досягнення стратегії наближення та досягнення перлокутивного ефекту переконання у власній вірності поглядів:

*"And let us consider the odds. A hundred and twenty, give or take a dozen, <...> as my colleague has termed them; <...> when his guard was down and doing him to death? It is our contention that, by seizing the only opportunity Fate was likely to afford him, our generally esteemed client. Odysseus was merely acting in self-defence. We therefore ask that you dismiss this case"*[31, с. 38].

Нартор в образі наративної маски адвоката знов вживає мовні кліше типу "let us consider the odds", "my colleague", "client", "acting in self-defence", "ask that you dismiss this case", що реалізує тактику аргументації через переконання читача у професіоналізмі Пенелопи як адвоката.

Наратор в образі наративної маски адвоката навіть намагається перекинути провину на когось іншого, захищаючи звинувачуваного:

*"He was acting within his rights, Your Honour. These were his slaves"* [31, с. 39].

У такий спосіб реалізується не наративна тактика заплутування, а судова тактика омані та брехні задля врятування репутації Одисея. Проводячи паралелі із теперішнім часом, функції наратора в образі наративної маски адвоката та адвоката у звичайному судовому процесі збігаються.

Наративна маска адвоката функціонує і в рамках іншого твору – в романі "Бійцівський клуб" Ч. Паланіка, де наратор з самого початку роману виступає захисником: проте він жаліє себе, виправдовує та знаходить розраду серед людей із невиліковними хворобами.

*«Three weeks and I hadn't slept. Three weeks without sleep, and everything becomes an out-of-body experience <...> I just wanted to sleep. I wanted little blue Amytal Sodium capsules, 200milligram-sized. I wanted red-and-blue Tuinal bullet capsules, lipstick-red Seconals. My doctor told me to chew valerian root and get more exercise. Eventually I'd fall asleep. The bruised, old fruit way my face had collapsed, you would've thought I was dead. My doctor said, if I wanted to see real pain, I should swing by First Eucharist on a Tuesday night. See the brain parasites. See the degenerative bone diseases. The organic brain dysfunctions. See the cancer patients getting by. So I went»* [40, с. 12].

У наведеному дискурсному фрагменті зображено внутрішній конфлікт наратора-персонажа, вербально представлений ідіоматичними виразами та номінативними одиницями *an out-of-body experience, bruised, old fruit way my face had collapsed, I was dead*, які вжиті у негативному та утрированому значенні: наратора в образі наративної маски адвоката акцентує увагу на собі: просте безсоння стає причиною його вірогідної подальшої смерті. Проте є люди і з більшими ускладненнями ніж хвороба наратора, що актуалізується через ряд лексем *real pain, brain parasites, degenerative bone diseases, organic brain dysfunctions, cancer patients*. Лексичний добір матеріалу не є типовим

для консультанта страхових виплатах у компанії, а більш притаманний лікарям, що доводить до ерудованого читача той факт, що нарторові в образі наративної маски адвоката довелося вивчити перелік хвороб для подальшого перебування серед людей із важкими та невиліковними недугами, де його обов'язково приймуть за свого та пожаліють:

*«I never went back to the doctor. I never chewed the valerian root. This was freedom. Losing all hope was freedom. If I didn't say anything, people in a group assumed the worst. They cried harder. I cried harder. Look up into the stars and you're gone. Walking home after a support group, I felt more alive than I'd ever felt. I wasn't host to cancer or blood parasites; I was the little warm center that the life of the world crowded around. And I slept. Babies don't sleep this well»* [40, с. 42].

Нартор в образі наративної маски адвоката використовує багато повторів типу *"I never went back <...> I never chewed"*, та паралельних конструкцій *"They cried harder. I cried harder"*, ототожнюючи себе з невиліковно хворими, роблячи акцент на жалюгідності інтенцій наратора щодо співчуття з боку інших людей. У наведеному уривку нартор в образі наративної маски адвоката вживає когнітивні опозиції, що актуалізуються завдяки лексемам *"Losing all hope – freedom"*, *"you're gone – more alive"*, *"host to cancer or blood parasites – little warm center that the life of the world crowded around"*, які «виправдовують» наміри наратора: чим більше він скаржився – тим більше інші його жаліли. У такий спосіб актуалізується перлокутивний ефект виклику співчуття у читача, проте через досягнення стратегіє дистанціювання – читач віддаляється від наратора через надмірне використання речень у формі скаргень.

Наратор в образі наративної маски адвоката виправдовує себе, кажучи про позитивний результат «власної терапії», який актуалізуються у понадфразових одиницях *«And I slept. Babies don't sleep this well»*. Провідні архетипні теми ствердження справедливості та гармонії, які закладені в

наративну маску адвоката, інтерпретуються оповідачем хибно, адже чим гірше становище інших людей – тим краще почуває себе Наратор.

Проте груп із хворими стає замало, і оповідач шукає іншу розраду – бійки з іншими, де фізична біль перевищує духовний дисбаланс. Наратор в образі наративної маски адвоката виправдовує свої дії, для неї є звичним прийти на роботу в крові та побитим, виступати на зустрічі із шанованими людьми:

*«TWO SCREENS INTO my demo to Microsoft, I taste blood and have to start swallowing. My boss doesn't know the material, but he won't let me run the demo with a black eye and half my face swollen from the stitches inside my cheek. The stitches have come loose, and I can feel them with my tongue against the inside of my cheek. Picture snarled fishing line on the beach. I can picture them as the black stitches on a dog after it's been fixed, and I keep swallowing blood. My boss is making the presentation from my script, and I'm running the laptop projector so I'm off to one side of the room, in the dark. More of my lips are sticky with blood as I try to lick the blood off, and when the lights come up, I will turn to consultants Ellen and Walter and Norbert and Linda from Microsoft and say, thank you for coming, my mouth shining with blood and blood climbing the cracks between my teeth. You can swallow about a pint of blood before you're sick» [40, с. 42].*

Умисні лексичні повтори наративної маски адвоката з використанням різноманітних деривацій із номінативною одиницею *blood* : *swallowing blood*, *sticky with blood*, *lick the blood off*, *shining with blood*, *blood climbing the cracks between my teeth*, *a pint of blood*, зосереджують увагу читача на тому, що наратор пишається результатами «нової терапії», в цьому він вбачає ствердження гармонії та прагнення до досконалості, які є домінантними архетипними темами для психологічного архетипу Тіні. Номінативна одиниця "*a black eye, stitches, in the dark*" та варіації зі словом *blood* мають підсилювальний емоційний вплив на читача з метою визвати співчуття у ерудованого читача, що є одним із головних прийомів постмодерністської гри.

Наратор продовжує ходити на зустрічі із хворими, виправдовуючи власну поведінку, і вважаючи її справедливою по відношенню до інших людей: до невиліковних пацієнтів, до боса та співробітників. Проте наратор в образі наративної маски адвоката зазнає певних метаморфоз при зустрічі з Марлою Зінгер, яка відвідує однакові групи разом із Наратором. Функціонування зазнає певного зміщення – наратор в образі наративної маски адвоката починає не захищати, а звинувачувати. Він мотивує свою агресію по відношенню до цієї дівчини тим, що вона заважає його спокійному сну: коли він знаходиться в групі, він може виплакати, сльози приносять йому розраду, внаслідок чого його розум заспокоюється, і він може легко заснути.

*«Until tonight, two years of success until tonight, because I can't cry with this woman watching me. Because I can't hit bottom, I can't be saved. My tongue thinks it has flocked wallpaper, I'm biting the inside of my mouth so much. I haven't slept in four days. With her watching, I'm a liar. She's a fake. She's the liar»* [40, с. 62].

Наратор в образі наративної маски адвоката -звинувача використовує у мовленні забагато повторів (*until tonight, I can't, watching me*), що виказує її занепокоєння та переживання щодо втручання у власну зону комфорту. Наратор проводить паралелі із Марлою завдяки конструкціям *«I'm a liar. She's a fake. She's the liar»*, ототожнюючи її із собою, та вже не виправдує ні себе, ні її, а навпаки, засуджуючи. Смерть та безодня оточують головну героїню, Марлу Зінгер, руйнуючи «гармонійне» існування наратора. Серед наративних прийомів наратор в образі наративної маски адвоката-агресора використовує градацію, з кожним разом підсилюючи ефект руйнівної сили жінки:

*«Marla. Oh, and Marla's looking at me again, singled out among all the brain parasites. Liar. Faker. Marla's the faker. You're the faker. Everyone around when they wince or twitch and fall down barking and the crotch of their jeans turns dark blue, well, it's all just a big act»* [40, с. 38].

Навіть під час медитації у свідомість наративної маски агресора вривається образ Марли Зінгер:

*«Guided meditation all of a sudden won't take me anywhere, tonight. Behind each of the seven palace doors, the green door, the orange door, Marla. The blue door, Marla stands there. Liar. In the guided meditation through the cave of my power animal, my power animal is Marla. Smoking her cigarette, Marla, rolling her eyes. Liar. Black hair and pillowy French lips. Faker. Italian dark leather sofa lips. You can't escape» [40, с. 17].*

Наратор в образі наративної маски адвоката-звинувача метонімічно замінює Марлу на *liar, faker* – йому огидно навіть вимовляти її ім'я, для нього вона перестає бути людиною взагалі, хоча і сам нічим від неї не відрізняється. Кожне речення закінчується словом *Marla*, звинувачуючи її у руйнуванні покою та роблячи акцент на центрі усіх проблем Наратора.

Наратор в образі наративної маски адвоката-агресора не виносить рутинності власного існування, направляє всю лють на реалії свого життя, а значить на себе саму:

*«It used to be enough that when I came home angry and knowing that my life wasn't toeing my five-year plan, I could clean my condominium or detail my car. Someday I'd be dead without a scar and there would be a really nice condo and car. Really, really nice, until the dust settled or the next owner. Nothing is static. Even the Mona Lira is falling apart. Since fight club, I can wiggle half the teeth in my jaw» [40, с. 39].*

Номінативні одиниці *angry, dead without a scar, the dust, nothing is static, falling apart* вносять негативне забарвлення щодо обрису та характеру життя оповідача. У такий спосіб реалізується тактика аргументації через наочність у змалюванні інших персонажів.

Отже, серед тактик та стратегій, властивих наративній масці адвоката, є тактика щирості, аргументації, які є компонентами стратегії наближення до читача задля реалізації перлокутивного ефекту співчуття («Бійцівський клуб» Ч. Паланіка), тактика щирості, аргументації через використання професійної



лексики, властивої професії сучасного адвоката, задля переконання у непричетності Одисея до скоєного злочину («Пенелопіада» М. Етвуд). Жанрова специфіка романів прогнозує акцент функціонування наративної маски: якщо в жіночому романі М. Етвуд Пенелопа намагається захистити інтереси іншої людини, то у психонаративному романі Ч. Паланіка – наратор виступає жертвою, а тому домінантна іллокуція спрямована на виклик підтримки у читача та співчуття.

### **Висновки до четвертого розділу**

1. Мовленнєвий вплив становить регуляцію діяльності однієї людини іншою за допомогою мовлення й здійснюється в ході реалізації мовленнєвих актів. Інтегрований підхід до вивчення наративних масок в англomовному творі свідчить про те, що оптимальною для його аналізу в лінгвістиці є когнітивно-дискурсивно орієнтована теорія мовленнєвих актів, яка дозволяє встановити наративні стратегії і тактики функціонування наративних масок, характерні для встановлення іллокутивної сили та досягнення мовцем перлокутивних цілей у вербальній інтеракції.

2. Мовленнєвий акт може бути успішним чи неуспішним, вдалим чи невдалим. Умовою успішного виконання мовленнєвої дії є розуміння адресатом іллокутивної мети мовленнєвого акту і прийняття його таким, що здійснено відповідно до умов успішності. Вдалість мовленнєвого акту передбачає досягнення мовцем запланованих результатів впливу і може бути встановлена тільки після його реалізації, коли стає очевидним, чи відповідає адресат як об'єкт впливу своєю реакцією перлокутивним цілям мовця. Іллокуція проектується на висловлення, у вигляді іллокутивної сили, щоб викликати певний ефект.

3. Серед тактик спрямованих на зближення із читачем ми виділяємо: щирості, аргументації та поради.

Тактиками дистанціювання виступають: незгода, заплутування, вихваляння та оперування термінами.

4. Кожна наративна маска характеризується різними стратегіями і тактиками на досягнення перлокутивного впливу на читача. Для наратора в образі наративної маски репортера характерним є використання тактик щирості та поради задля підтримки читача та переконання у достовірності нової інтерпретації біблійного сюжету. Для роману М. Етвуд "Пенелопіада" характерним є вживання обох стратегій (наближення та дистанціювання): через тактики щирості, поради досягається ефект співчуття тяжкій долі головної героїні, яка змушена терпіти приниження навіть після смерті. Тактика незгоди у романі М. Етвуд "Пенелопіада" реалізується у стратегії дистанціювання, де читачеві забороняється робити зухвалі висновки щодо головної героїні та її чоловіка. Наратор в образі наративної маски репортера в романі «Бійцівський клуб» Ч. Паланіка користується наративними техніками заплутування, або ж затьмарення читацької свідомості за для маніпулювання читачем, що реалізуються у стратегії дистанціювання.

Наратор в образі наративної маски блазня має на меті розважити, розвеселити, заплутати читача, використовуючи при цьому тактики заплутування, щирості, поради та аргументації (використання термінів та хизування псевдо знанням), які реалізуються в обох стратегіях: наближення та дистанціювання.

Наративна маска адвоката спрямовує висловлення на досягнення перлокутивного ефекту підтримки та співчуття через тактики аргументації та щирості задля реалізації стратегії наближення. У романі Ч. Паланіка надмірне використання тактик аргументації та щирості призводить до зміни стратегії наближення на дистанціювання.

### Список використаних джерел у четвертому розділі

1. Бацевич Ф.С. Нариси з лінгвістичної прагматики: монографія. Львів: ПАІС, 2010. 336 с.
2. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі : [монографія]. Харків. 2007. 332 с.
3. Бехта І. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу. Вісник Сумського держ. ун-ту. Серія : Філологічні науки. 2004. № 3 (62). С. 26–32.
4. Горелов И.Н. Невербальные компоненты коммуникации. Москва. 2007. 112 с.
5. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М. : КомКнига. 2008. 288с.
6. Иссерс О.С. Речевое воздействие в аспекте когнитивных категорий. Вестник Омского университета. 1999. Вып. 1. С. 74–79.
7. Ковалевська Т.Ю. Комунікативні аспекти нейролінгвістичного програмування: монографія. Одеса: Астропринт. 2006. 324 с.
8. Криворучко С.І. Лінгвопрагматичні властивості перлокутивних оптимізаторів у сучасному німецькомовному дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови». Харьков, 2011. 21 с.
9. Куликова Л.В. Коммуникативный стиль в межкультурной парадигме. Красноярск. 2006. 392 с.
10. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1999. 287 с.
11. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. М. : ИТГК «Гнозис». 2003. 280 с.
12. Матвеева Г.Г. Основы прагмалингвистики: монография. М.: Флинта: Наука. 2014. 232 с.
13. Остин Дж. Слово как действие. Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс. 1986. С. 22-131.

14. Паршин П.Б. Речевое воздействие : основные формы и разновидности. Рекламный текст. М., 2000. С. 55–75.
15. Петлюченко Н.В. Харизматика: мовна особистість і дискурс: [монографія]. Одеса: Астропринт, 2009. 464 с.
16. Прокопенко А.В. Використання перлокутивних інтенсифікаторів у політичному інтерв'ю та їх переклад. Філологічні трактати. 2010. Т. 2, № 3. С. 194–198.
17. Рубанова О.А. Средства усиления речевого воздействия при выражении значения побуждения: автореф. дис.... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 “Теория языка”. Ростовский государственный педагогический университет. Ростов-на-Дону, 2006. 25 с.
18. Седов К. Ф. Дискурс как суггестия : Иррациональное воздействие в межличностном общении / Константин Федорович Седов. М. : Лабиринт, 2011. 336 с.
19. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. К.: Брама. 2004. 336 с.
20. Селіванова О.О. Мовленнєвий вплив в комунікативній взаємодії. Психолінгвістика. 2012. Вип. 10. С. 223-229.
21. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс. 1986. Вып. 17. С. 151–169.
22. Стернин И.А. Основы речевого воздействия. Учебное издание. Воронеж: «Истоки», 2012. 178 с.
23. Сугестивні технології маніпулятивного впливу [Текст]: навч. посіб. / [В.М. Петрик, М.М. Присяжнюк, Л.Ф. Компанцева, Є.Д. Скулиш, О.Д. Бойко, В.В. Остроухов]; за заг. ред. Є. Д. Скулиша. К: ЗАТ «ВПОЛ». 2011. 248 с.
24. Тарасов Е. Ф. Речевое воздействие: методология и теория. Оптимизация речевого воздействия ; [под. ред. Р.Г. Котова]. М. : Наука. 1990. С. 5–18.

25. Туранский И. И. Семантическая категория интенсивности в английском языке. М. : Высшая школа, 1990. 173 с.
26. Чернявская В. Е. Дискурс власти и власть дискурса : проблемы речевого воздействия. М. : Наука, 2006. 136 с.
27. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка : Изд. 2-е, испр. и доп. М. : УРСС. 2008. 208 с.
28. Шейгал Е. И. Интенсивность как компонент семантики слова в современном английском языке : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки». М., 1981. 26с.
29. Шелестюк Е. В. Речевое воздействие : онтология и методология исследования : дис. ... доктора филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2009. 299 с.
30. Яшенкова О.В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб. К.: ВЦ «Академія», 2010. 312 с.
31. Atwood M. The Penelopiad. Edinburgh, London, New York, Melbourne : Canongate, 2005. 73 p.
32. Austin J.L. How to do things with words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1355. Cambridge, Mass.: Harvard univ. press, 1962. 310 p.
33. Barnes J. A. History of the World in 10½ Chapters. London : Jonathan Cape, 1989. 314 p.
34. Carnegie D. Public Speaking and Influencing Men in Business. USA: «Kessinger Publishing, LLC», 2003. 172 p.
35. Geis M. The Language of Television Advertising. N.Y.: Academic Press. 1982. 312 p.
36. Gilber M. Churchill: A Life. London: Macmillan. 1992. 92 p.
37. Hardin K.J. Pragmatics in persuasive discourse of Spanish television advertising. Dallas, TX: SIL International University of Texas at Arlington. 2001. 86 p.
38. Morris Ch.W. Foundations of the theory of signs. Chicago. Ill: The University of Chicago Press. 2006. 271 p.

39. O'Shaughnessy J. Persuasion in advertising. London; New York: Routledge. 2004. 422 p.
40. Palahniuk Ch. Fight Club. NYC: W.W. Norton & Company. 2005. 218 p.
41. Schmidt R., Kess J.F. Television advertising and televangelism: Discourse analysis of persuasive language. Victoria, Canada: University of Victoria. 1986. 312 p.
42. Searle J.R. Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts. Cambridge. Mass.: Cambridge univ. press. 1981. 310 p.

## ВИСНОВКИ

Комплексний художній аналіз організації оповідних інстанцій постмодерністських англomовних творів, дозволяє зробити такі висновки:

1. Постмодерністський англomовний дискурс, активізований загалом «нарatологічним поворотом» у річищі вивчення нарatології, упродовж останніх років набирає великого оберту завдяки розширенню дослідницького арсеналу. Сьогодні увага до розповідного (оповідного) аспекту тексту визначена не лише теоретичним характером наративу, а й залученням більш складного художнього інструментарію: образотворчої бази, внутрішньо-психологічного тла, текстуальних форм, інтертекстуального потенціалу, перед концептуальній, концептуальній і вербальній іпостасі образу наратора у творі. Це стосується лінгвокогнітивних засобів вираження наратора, генетично пов'язаних з розмовним мовленням і з текстовою комунікацією, які у творчості письменників пост/модернізму набувають гетерогенного смислу і полівалентної художньої орієнтації.

2. Теоретико-методологічним підґрунтям здійсненого дослідження стали такі теоретичні положення, концепції, типології, дефініції з нарatології: а) розуміння функції наратора як посередника в тексті, а наративної ситуації як «центру орієнтації читача» (Ф. Штанцель); б) наративні типології і класифікації Ж. Женетта, В. Шміда, Ф. Штанцеля, Л. Мацевко-Бекерської, В. Сірук, М. Ткачука; в) класифікація дев'яти наративних типів, виокремлена В. Сірук на матеріалі малої прози 1980-х рр.; г) диференціація понять наратор - той, хто веде розповідь (оповідь) у творі; оповідач - той, хто веде розповідь у творі від першої особи, я-наратор, зазвичай учасник чи спостерігач події; розповідач - той, хто веде розповідь від третьої особи, формує весь уявний світ літературного твору (Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. Ткачук, О. Ткачук); уживання як синонімічних понять наратив, нарація, розповідь (оповідь), що «представляють одну чи більше подій, сукупність ситуацій і подій» (Ю. Ковалів), а також термінів наратор, читач, реципієнт;

д) розуміння наративних прийомів як способу стратегії і тактики організації подій у плані розповіді з метою формування цілості художнього тексту, трансформації реальності в параметри фікційного світу, представлення певного наративного типу відповідно до іманентної природи розповіді (оповіді) (Ю. Ковалів), а також наратели – структурно-змістової одиниці художньої оповіді, котра виконує роль організатора предметно-тематичного змісту наративу (Н. Ізотова); е) розрізнення значення конкретного (біографічного) автора, тобто того, хто створював твір і виступає в ньому реальною особою (за В. Шмідом).

3. Поширення в англomовній прозі постмодернізму набуло інтегроване використання ендofазних і екзофазних способів передачі мовомислення персонажів, як вияв їхнього деструктивного світосприйняття навколишньої дійсності. Це яскраве свідчення повороту вектора художньої еволюції в бік подальшої суб'єктивації дискурсу і поштовх до проблемно-концептуального пошуку реалізації сучасної особистості в руслі магістральних напрямів розвитку культури постмодерну.

4. Інтегрований підхід і розроблена методика аналізу функціонування НМ у сучасному англomовному постмодерністському дискурсі уможливили виявлення лінгвальних та прагматичних властивостей НМ і цілого спектру наративних стратегій і тактик, які розкривають комунікативно-прагматичну специфіку художньої комунікації із читачем через встановлення іллокутивної сили наративної маски та перлокутивного ефекту, який вона здійснює на читача.

В англomовному постмодерністському дискурсі наративна маска постає образом наратора, лінгвокогнітивні й комунікативно-прагматичні властивості якої забезпечують реалізацію прагматичної настанови тексту, авторської інтенції.

Вибір вербальних засобів вираження наративних масок зумовлений наративною ситуацією, де вилучення образу відбувається на передконцептуальному, концептуальному, вербальному рівнях.



5. Залежно від нарративної ситуації та жанрової специфіки постмодерністського англомовного дискурсу нами були виокремлені три домінуючі види нарративних масок: у жіночому історичному постмодерністському творі М. Етвуд «Пенелопіада» (маски репортера та адвоката), в історичному постмодерністському романі Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» (маска репортера, маска блазня), у психонаративі Ч. Поланіка «Бійцівський клуб» (маска репортера, маска блазня).

6. Процес спілкування з читачем у романі М. Етвуд «Пенелопіада», Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах», Ч. Поланіка «Бійцівський клуб» здійснюється завдяки мовленнєвим актам, як: репрезентативи, директиви, комісиви, експресиви, декларації, квеситиви. активне використання великої кількості нарративних прийомів постмодерністської гри з читачем:

Осмилення і переосмилення наукового доробку з вивчення стратегій і тактик через інтерпретаційно-текстовий аналіз дискурсивних фрагментів, в яких реалізуються виявленні нами НМ уможливили встановлення двох глобальних стратегій: наближення до читача та дистанціювання, що реалізовані у низці тактик: щирості, поради, аргументації, незгоди та заплутування.

Установлення стратегій і тактик інтерпретації художніх текстів уможливило виявлення ролі НМ, які використовуються задля реалізації певного перлокутивного впливу на читача.

Перспективу подальших досліджень НМ у мовленні постмодерністського дискурсі вбачаємо в порівняльному аналізі функціонування НМ в британських, канадських і австралійських художніх текстах. Перспективним є також виявлення комунікативно-прагматичної ролі НМ на матеріалі творів різних лінгвокультур.