

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземних мов
Кафедра англійської філології

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Зоренко І. С.
«___» _____ 20__ р.

Реєстраційний № _____
«___» _____ 20__ р.

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ АВТОРСЬКОЇ ОПОВІДІ
(НА МАТЕРІАЛАХ АНГЛОМОВНИХ ТВОРІВ)

Кваліфікаційна робота студента групи
ЗАМм – 16
ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності 014.02 Середня освіта:
Англійська мова і література
Шаніна Павла Сергійовича

Керівник: кандидат педагогічних наук,
доцент
Зоренко І. С.

Оцінка:

Національна шкала _____	
Шкала ECTS _____	Кількість балів _____
Голова ЕК _____	_____
(підпис)	(прізвище, ініціали)
Члени ЕК _____	_____
(підпис)	(прізвище, ініціали)
_____	_____
(підпис)	(прізвище, ініціали)
_____	_____
(підпис)	(прізвище, ініціали)
_____	_____
(підпис)	(прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. АВТОРСЬКЕ МОВЛЕННЯ ЯК ПРОВІДНА СМИСЛОВА КАТЕГОРІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ.....	5
1.1. «Образ автора» як суб'єкт художнього прозаїчного твору	5
1.2. Стилiстичні типи мови оповiдання в художній прозі	13
1.3. Засоби висловлювання авторської позиції в художньому тексті ...	19
1.4. Індивідуальний стиль автора	29
Висновки до розділу 1	34
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ АВТОРСЬКОЇ ОПОВІДІ АНГЛОМОВНИХ АВТОРІВ.....	36
2.1. Новела Е. Хемінгуея «Кішка під дощем».....	36
2.2. Новела К. Менсфілд «Чужа»	43
2.3. Новела Е. Колдуелла «Дочка»	50
2.4. Методичні рекомендації для студентів щодо інтерпретації художнього тексту.....	57
Висновки до розділу 2	64
ВИСНОВОК	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68

ВСТУП

Дана кваліфікаційна робота присвячена вивченню способів авторської оповіді в англomовній прозі. Оповідь – це розповідь про будь-які події в їх часовій послідовності. Авторська оповідь характеризується співвідношенням змісту висловлювання до дійсності та стилістичними засобами вираження цього змісту. Тому, говорячи про способи авторської оповіді, необхідно враховувати різноманітні аспекти авторського мовлення як категорії художнього тексту. Тобто, вивчення особливостей оповіді автора пов'язано з визначенням категорії «образ автора», авторської модальності в тексті, позиції автора та його експліцитних чи імпліцитних емоційно-оцінних позицій. Внаслідок аналізу різноманітних форм оповіді виявляється і художній стиль автора.

В процесі аналізу особливостей оповіді виокремлюють дві головні мовленнєві форми – зображення та опис. Зображення використовують для відтворення конкретних епізодів, одиничних ситуацій, в яких персонажі здійснюють однократні, нетривалі дії, духовні і мовні акти, а певні просторово-часові умови піддаються миттєвим змінам. Для опису, навпаки, характерні статичні картини, відносно тривалі дії та духовні акти персонажів і результати цих дій, а також стабільні стани просторово-часових умов.

Таким чином, для якісного аналізу текстів англomовної прози та виявлення способів авторської оповіді в них, необхідно враховувати не лише різноманітні характеристики мовлення автора, а й стилістичні особливості їх використання притаманні конкретному автору в конкретному художньому творі.

Актуальність роботи полягає в необхідності розширення уявлень про способи авторської оповіді у зв'язку з недостатнім рівнем дослідження цього поняття в науковій літературі.

Мета кваліфікаційної роботи – дослідити особливості використання способів авторської оповіді в англomовній прозі.

Відповідно до мети ми виокремили такі **завдання**:

- проаналізувати наукові праці щодо дослідження поняття «автор художнього твору» та «авторська оповідь»;
- виявити складові аспекти авторської оповіді та способи її використання в прозі;
- дослідити особливості індивідуального стилю письменника;
- запропонувати аналіз зразків художніх творів англomовної прози.

Об'єкт дослідження – авторська оповідь в художньому творі, що характеризується різноманітними аспектами індивідуального мовлення автора.

Предмет дослідження – різноманітні способи вираження авторської оповіді в англomовній прозі.

Матеріалом дослідження послужили новели американських та англійських письменників ХХ століття Е.Хемінгуей, К.Менсфілд, Е.Колдуелла та ін.

Теоретичною основою кваліфікаційної роботи стали наукові праці М. Брандерс, В. Віноградова, І. Гальперина, В. Кухаренко, Н. Ніколіної, І. Щірової та ін.

Для розв'язання поставлених завдань був використаний комплекс **методів дослідження**, а саме: метод аналізу та синтезу, аналізу наукової літератури та лінгвостилістичний аналіз.

Теоретична значущість роботи полягає у розробці окремих аспектів теорії тексту.

Практичне значення роботи характеризується можливістю використання результатів дослідження під час розробки спецкурсів зі стилістики, інтерпретації тексту та при написанні наукових робіт.

Структура роботи. Робота складається із вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, висновків, списку використаної літератури, що нараховує 65 джерел. Загальний обсяг роботи – 73 сторінки.

РОЗДІЛ 1.

АВТОРСЬКЕ МОВЛЕННЯ ЯК ПРОВІДНА СМИСЛОВА КАТЕГОРІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

1.1. «Образ автора» як суб'єкт художнього прозаїчного твору

Літературний твір, як авторське слово, є єдністю художньої реальності, яка відображає життєву реальність та відношення автора до неї. Провідною категорією художнього тексту виступає письменник, адже, як нам відомо, кожне висловлювання має свого автора. Мова завжди прив'язана до певного суб'єкта мови, пишучого або говорючого. Подібним суб'єктом в художньому прозаїчному творі виступає «образ автора» [44, с.112].

Говорячи про поняття «образ автора» необхідно звернути увагу на те, що виникають деякі складнощі в інтерпретації поняття автор як смислової категорії літературного тексту. Проблема витікає з наявності в його структурі як мінімум двох значень. По-перше, автор інтерпретується як реальна історична особистість, відома читацькій аудиторії через сукупність творів, що належать йому. По-друге, автор – це синтетичний образ, що поєднує в собі узагальнене і в той же час конкретно-індивідуальне (у кожного читача) уявлення про творчу особистість, що діє як активний суб'єкт художньої комунікації за допомогою мовних засобів [38, с.203].

Подібне уявлення про образ автора може виникнути лише на основі пильної уваги читача до усіх елементів динамічної і розгалуженої системи художніх сенсів тексту, кожен з яких є відображенням творчої діяльності його творця і входить в його загальну комунікативно-творчу стратегію [53, с.220].

Система образів твору досить розгалужена, в ній розрізняють сюжет, тобто образ події, образи героїв і образ автора. Проте їх не можна вважати однопорядковими категоріями. Сюжет і образи героїв є породженням образу автора. Образ автора – це наскрізний образ твору, його глибинний єднальний

елемент, який сприяє об'єднанню в єдине ціле окремих частин, пронизує його єдиною свідомістю, єдиним світоглядом, єдиним світовідчуттям [5, с.241]. Це специфічний інструмент, за допомогою якого елементи будь-якого художнього твору поєднуються в одне ціле, створюючи ілюзію, що відображає життя. Він не виявляється як спільність особистостей і позиції, він є єдністю оригінального морального ставлення автора до суб'єкта.

Отже, «образ автора» виступає не лише як категорія оповіді, викладу змісту, але й як категорія, пов'язана з формуванням самого змісту. При читанні твору у читача виникає уявлення як про дійових осіб, які проявляють себе в прямій мові, так і про автора, що виявляє себе в авторській мові. Уявлення про автора складається у читача і тоді, коли автор не персоніфікований у творі, тобто, не названий і ніяк не охарактеризований в соціально-психологічному відношенні [6, с.55]. Проте в художній мові завжди проступає характеристика того, хто говорить. Усунення з оповідання суб'єктивно-експресивних форм мови не може бути повним, адже авторські прийоми побудови художньої дійсності не можуть втратити свого індивідуального характеру. Навіть у найоб'єктивнішому оповіданні є присутнім образ автора, так як ця об'єктивність є не що інше, як особлива конструкція, особлива побудова «образу автора».

Слід зазначити, що суб'єкт мови є присутнім у будь-якому творі, у будь-якій його частині [48, с.149]. В.В. Виноградов зазначає, що «образ автора» – це не просто суб'єкт мови. Це концентроване втілення суті твору, що об'єднує усю систему мовних структур персонажів в їх співвідношенні з оповідачем і є ідейно-стилістичним зосередженням, фокусом цілого. Образ автора виступає як цементуюча сила, яка зв'язує всі стилістичні засоби в цілісну словесно-художню систему, це внутрішній стержень, навколо якого групується уся художньо-стилістична система твору.

У поетиці та стилістиці вчені по різному трактують визначення категорії «образ автора» та її значення для твору. Це можна пояснити тим, що слово «автор» в художньому творі є багатозначним і вживається в трьох

сенсах. По-перше, «автор» – це та або інша реальна людина, творець твору, наприклад: Е. Хемінгуей, К. Менсфілд. По-друге, поняття «автор» може позначати суб'єкт, представлений в самому творі разом з іншими його персонажами, як одна з дійових осіб. В цьому випадку автор є одним з компонентів твору. Він не є предметом, вираженим через деякі елементи твору, а представлений сам предметно. По-третє, «автор» розуміється як властивий цьому твору утворюючий суб'єкт, який позначається самим твором як у своєму існуванні, так і у своїх якостях, творчих можливостях, пристрастях у відношенні до світу та характері його сприйняття [5, с.248]. Ми дізнаємося про автора тільки з самого твору, інакше кажучи, термін «автор» тут означає художню особистість письменника.

Усі ці три значення слова «автор» органічно пов'язані між собою. «Образ автора» представляє інше «я» автора, діалектично пов'язане з реальним «я», яке залежить від нього, а також від суспільства і культури в цілому. Образ автора – це особистість письменника в її відношенні до естетичних запитів суспільства, в її внутрішньому зверненні до читацької аудиторії [5, с.265].

Однак слід пам'ятати, що автор, як індивідуальна особистість, зі своєю історією, принципівістю, слабкостями і гідністю не є зовсім таким, як автор, представлений у творі. На відміну від індивідуальності письменника, образ автора входить разом із образом героя в художню будову твору. У порівнянні з реальною особистістю, образ автора дещо ідеалістичний. Це зразок, еталон, до якого прагне певний конкретний письменник, адже творчість – це процес пізнання і зростання митця, шлях самовдосконалення. Як нам відомо, читач під час читання може порівнювати себе з образом персонажа, тому можливо, аналогічно, припустити, що письменник те ж асоціює себе з образом автора. Така постійна взаємодія творця і його творіння значною мірою впливає на еволюцію письменника [27, с.194].

Говорячи про образ автора та письменника як реальну особистість, не варто ототожнювати це поняття і з образами героїв твору. Під останніми

розуміються уявні явища дійсності, незалежно від їх художнього втілення. На відміну від героїв твору, образ автора народжується вже в художньому втіленні, у словесному втіленні. Мова героїв є результат первинної індивідуалізації мови в самому житті, мова оповідача – вторинна індивідуалізація. У такому вигляді вона і сприймається як явище художньо-стилістичного порядку. Тому образ автора є не лише породження мовної практики, але і породження письменника, продукт літературно-художньої культури [14, с.56].

Поняття «образ автора» органічно пов'язане не лише з такими категоріями, як письменник і персонажі твору, а і з категорією читач. Проте необхідно звернути увагу на те, що під словом «читач» розуміється не реально існуюча публіка, яка виявилася читацькою масою твору цього письменника, а щось вигадане, певне абстрактне поняття, що приймає участь у поетичному світі.

З точки зору стилістики в образі автора виділяють внутрішню та зовнішню сторони, які пов'язані з двома сторонами створення мовного оформлення твору: правилами цього оформлення і функціонуванням мови твору як носія жанрово-прагматичної і стилістико-естетичної функцій [5, с.278].

Внутрішню сторону образу автора розглядають як «певну точку зору» [26, с.27], що створює єдність морального відношення письменника до предмета. Із зовнішнього боку образ автора пов'язаний з питаннями використання мови в літературному творі. Тому не можна безпосередньо включати мову словесно-художнього твору в лад літературної мови без з'ясування їх співвідношення, соціально-мовної структури образу оповідача [33, с.121]. В образі автора відбивається як спосіб індивідуалізації змісту, так і спосіб індивідуалізації словесно-мовної структури художнього твору.

Спираючись на різноманіття способів оповіді, виокремлюють дві протилежні тенденції. Перша тенденція – це повне розчинення оповідача в потоці подій, героїв, фабульних ходів, цікавих подробиць і відомостей. У

читача повинна виникнути ілюзія, що перед ним не книга, а життя, і вона не читається, а здійснюється в його присутності. Інша тенденція – висунення на перший план оповідача, який займає усю увагу читача не змістом, а формою, манерою оповідання, різноманітням використання мовних засобів, звуковими каламбурами, грою слів, прийомами і образами. Між цими тенденціями розташовується величезна кількість градацій, переходів, варіацій «образу автора» [5, с.263].

Таким чином, образ автора може видозмінюватися в межах одного жанру, в різних творах і навіть в межах одного твору в різних його частинах. Свобода переміщення автора-оповідача у фізичному просторі і паралельно виникаюче співвідношення двох або декількох голосів якраз і пояснюють надзвичайне різноманіття форм оповіді. У багатьох випадках легко виділити стильову домінанту, переважаюче тяжіння до об'єктивного або суб'єктивного способу оповіді.

Досліджуючи «образ автора» як суб'єкта художнього твору, вчені також виокремлюють такі поняття як «точка зору» і «концепт» [30, с.135]. Це взаємопов'язані, але не ідентичні поняття. Між ними встановлюються ієрархічні стосунки: формування концепту – ідеї певного твору – обумовлено точкою зору, що представляє образ автора. Тобто, образ автора є найбільш широким поняттям, що еволюціонує впродовж творчої діяльності письменника і становить ядро його індивідуально-художнього стилю [17, с.12]. Погляди письменника, змінні у зв'язку з життєвими ситуаціями, відбиваються в образі автора, приводять до його розвитку та обов'язково відображаються в композиційно-мовній природі твору. Одна точка зору одного автора може сформувати і формує ряд концептів, кожен з яких локалізується в окремому тексті. Таким чином, можна збудувати ланцюжок понять, що звужуються за своїм об'ємом.

Подібний ланцюжок починається самим всеосяжним, включаючим всі аспекти і етапи літературного процесу поняттям творчої індивідуальності художника. Найбільш відчутно остання виявляється в індивідуально-

художньому стилі, ядром якого виступає образ автора, що реалізується авторською точкою зору. Вона, у свою чергу, обумовлює розвиток концепту конкретного твору. Отже, для того щоб зробити висновки про творчу індивідуальність автора слід починати з виявлення тих особливостей авторської оповіді, що зафіксовані в творі за допомогою багаточисельних засобів актуалізації, що діють на різних рівнях художньої структури, тобто з виявлення концепту твору. Він і є тією домінантою, пошуки якої дозволять читачеві виявити образ автора, підійти до адекватної інтерпретації тексту [30, с.124].

З поняттям «образ автора» тісно пов'язана категорія модальності. Авторська модальність скріпляє всі одиниці тексту в єдине смислове і структурне ціле, вона виражає відношення мовця до змісту висловлення (суб'єктивна модальність) і відношення останнього до дійсності (об'єктивна модальність) [61, с.175].

Перший приклад модальності утворюється за допомогою специфічних модальних слів, а саме частками, вигуками; другий приклад модальності утворюється наперед формами відмінювання дієслів та словами, що відображають ствердження, можливість, побажання, наказ. Вживаючи об'єктивну модальність автор відображає дійсність: реальну або ірреальну, можливу, бажану. Отже, модальність втілюється на лексичному, граматичному та інтонаційному рівнях.

Проте категорія модальності може бути винесена за межі речення, висловлювання – в текст і мовну ситуацію. Тоді прагматика даної категорії значно розширюється і на передній план висувається сам акт комунікації, тобто взаємини автора і читача [9, с.150].

Вбачається, що процес сприймання індивідуальності автора через способи її реалізації в тексті має два напрямки. Він орієнтується на взаємне розуміння автора і читача. За допомогою модальності автор виражає в тексті своє ставлення до того, про що йдеться у творі, його суть, погляди, позиції, його ціннісні орієнтації, сформульованих задля передачі їх читачу.

Схожа авторська думка зазвичай має на меті пошук доцільних способів вираження. Відобразити ці зв'язки і думки можна різними, унікальними авторськими способами. Вони можуть мати мотивацію і цілеспрямованість. Обрання даних засобів зазвичай визначає якийсь невербальне завдання, виконання якого і утворює власну модальність тексту.

Загальна модальність як вираження відношення автора до того, про що повідомляється примушує сприймати текст не як суму окремих одиниць, а як цілісний твір. Таке сприйняття ґрунтується не на розгляді якостей окремих мовних одиниць, а на встановленні їх функцій у складі цілого. У такому разі особисте відношення автора сприймається як концентроване втілення суті твору, об'єднуюче всю систему мовних структур [13, с.234].

Отже, текст не можна розуміти вузько, лише як формальну організацію тема-рема-тичних послідовностей (поєднання висловів). Текст дійсно складається з цих послідовностей, але він є щось більше: текст є єдність формальних і змістовних елементів з урахуванням цільової установки, інтенції автора, умов спілкування і особових орієнтацій автора – наукових, інтелектуальних, суспільних, етичних, естетичних [9, с.193].

Досліджуючи поняття «образ автора», необхідно звернути увагу і на його структурну організацію. М. Брандерс виокремлює три типи «образу автора» залежно від різновиду художньо-прозаїчного твору:

- «образ автора» представляє єдину точку зору упродовж усього твору;
- «образ автора» є множинністю оповідачів, де кожен образ виражає свою точку зору; своє відношення до зображуваного. У літературному різноманітті письменник може вільно упродовж одного художнього твору міняти стилістичні засоби;

- «образ автора» в творі єдиний, але розщеплюється в процесі оповідання на різні образи [5, с.248].

Оповідання першого типу ведеться прямолінійно і оцінюється з однієї точки зору. Такий тип оповідача характерний для творів «малих форм». Для творів з багатоплановим змістом така форма не придатна.

Другий тип автора-оповідача, який є множинністю оповідачів, означає, що кожна нова сповідь, кожен новий оповідач – це нова точка зору, нове освітлення фактів і подій, нове тлумачення душевного світу інших персонажів, що стоять поза оповіданням. Звідси виникає суб'єктивність і відома однобічність висвітлення фактів кожним оповідачем. Для цієї форми характерні різноманітні комбінації: так, оповідач, виступаючи спочатку у своєму першому значенні, може через деякий час злитися з героями; розповідна фабула може бути поділена між «видавцем» і власне оповідачем, героєм [60, с.70]. За наявності багатьох оповідачів відповідно і багато може бути точок зору. Одна і та ж подія може бути висвітлена з різних сторін. Інколи одна і та ж ситуація викладається двічі, з різних позицій. В проміжках оповіді «автор» робить свої зауваження, таким чином, виклад ведеться з трьох різних точок зору.

Третій тип автора-оповідача залежно від способу оповіді може виступати не лише як власне оповідач, а й як спостерігач, репортер, режисер. Емоційний діапазон оповідання може бути дуже широким, починаючи від об'єктивного тону до різноманітних суб'єктивних фарб. В результаті чого створюється багатогранне оповідання, де ролі автора простежуються у формах мовної експресії, яку і розпізнає читач [9, с.255].

Підсумовуючи згадану вище про художню категорію «образ автора», слід зауважити, що оповідач – це не тільки певний образ, який завжди існує у всіх літературних творах, а й певна образна думка, принципи та погляди носія мови. Це, безумовно, певні погляди (психологічні, ідеологічні, географічні) що стосуються викладеного матеріалу.

Будь-яке зображення в мистецтві утворює уявлення не лише про зображене, а і менш конкретизоване, але чітке уявлення про того, хто зображує, носія викладу, оцінок, розуму, носія розуміння зображеного. Образ автора – це певний образ носія співчуття або неприязні, носія уваги до зображеного, і носія мови, її характеру, її культурно-громадської, інтелектуальної і емоційної типовості та виразності. Він характеризує

втілення тієї свідомості, тієї точки зору, яка визначає весь склад зображуваного в творі, тобто відбір явищ дійсності, що потрапляють до уваги читача і створюють образну силу та ідейну спрямованість твору, оскільки відбір і поєднання явищ дійсності в мистецтві грає вирішальну роль у формуванні ідейного та художнього змісту. Автор – це носій мови і точки зору на зображені ним явища [34, с.199].

У структурі образу автора втілено відношення письменника до літературної мови своєї епохи, а також способи використання і перетворення мови. Отже, стиль автора як категорія цілісності художнього прозаїчного твору є складною системою елементів форми, які взаємно опосередковані і взаємозалежні [13, с.256].

Таким чином, саме завдяки категорії «образу автора» різні елементи форми сплавляються в єдине органічне ціле, він слугує законом зв'язку усіх елементів форми в прозаїчному творі. Ця категорія утворює внутрішню єдність форми і обумовлює цілісність і органічність зовнішньої мовної форми. Ця ж категорія організовує і естетичне сприйняття твору, бо в образі автора, в його мовній формі об'єднуються усі якості і особливості характеру художнього твору: розподіл відтінків тексту шляхом мовних засобів, трансформація стилів, характеристика, що виражається через вибір або зміну слів і фраз.

1.2. Стилiстичнi типи мови оповiдання в художнiй прозi

В попередньому пункті кваліфікаційної роботи було наголошено на тому, що образ автора присутній в комунікативній системі словесного твору в двох аспектах: зовнішньому, історичному, тимчасовому, розповідному і внутрішньому, просторовому, символічному. У свідомості ці моменти нібито співпадають. Проте, насправді можна виокремити відмінність цих двох аспектів, в яких закладена дwoяка можливість прочитання змісту твору: як буденне явище, як фактичне і як щось, що ховається за цим буденним

явищем. Подібне трактування дозволяє розкрити символічність змісту, його естетичну цінність, естетичний сенс. Саме завдяки символічному, внутрішньому аспекту твір затверджує себе як реальність, він починає впливати на читача. Під час читання та інтерпретації тексту повсякденність виступає у свідомості читача відкритим текстом. Символічне, в свою чергу, виявляється прихованою зворотньою стороною ясності і прозорості буденного. Із зовнішньої, нарративної сторони «образ автора» виступає як «оповідач». У художньому творі оповідач не лише вибирає предмети і явища дійсності, але і форму оповідання про них. Істотним стає не лише те, що відображене у творі, але і яким чином воно відображено [2, с.204].

М. Брандес виокремлює три основні типи оповідачів в прозаїчному творі:

- «аукториальний» оповідач у формі третьої особи однини;
- «персональний» оповідач – це або оповідач у формі першої особи однини, або дійова особа твору;
- «персоніфікований» оповідач – це будь-який позначений ім'ям оповідач [5, с.258].

Проте, необхідно зазначити, що між крайніми точками шкали оповідачів (аукториальним і персоніфікованим) існує різноманіття перехідних форм. Оповідач у третій особі однини символізує особисте самовираження, що знаходиться поза світом творчості оповідача. Як читач ставиться до неї, залежить від ролі, яку він грає: історичного хроніста, об'єктивного видавця, часткового чи всезнаючого письменника. У формі «він» автор-оповідач може об'єктивно керувати розповіддю, обмежуватися коментарями, а може й втручатися в неї. Суттєву характеристику аукториального типу складають важливі відступи автора-оповідача, які розкривають його духовну сутність, його інтереси, знання дійсності, його відношення до політичних, соціальних, етичних проблем. Протягом оповідання автор-оповідач може взагалі не приймати участі в розгортанні подій та сюжету, а лише час від часу виявляти свою присутність окремими

зауваженнями. У формі «він» аукторіальний оповідач ніби зникає з оповідання і ховається за головним героєм твору, він все ще існує, але виконує найоб'єктивнішу роль: спостерігача, репортера, режисера тощо. У цьому випадку оповідання здається безособовим. Найкращим прикладом такої ситуації є німі сцени, деталі, ніби зображені крупним планом. Для такої розповідної мови характерна спеціально оброблена літературна мова, здатна захистити мовну структуру сценарного жанру. Багато разів оповідач у формі «він» ототожнює себе з окремим оповідачем. У цьому випадку використання «він» підкреслює той факт, що оповідач втратив дію і відокремлений від зображуваних подій. Але його особистість виражається в мові, суспільній чи будь-яких інших характеристиках. Автори у формі «він» можуть грати різні ролі.

Оповідач у формі «я» характеризується різноманітними формами. З цього різноманіття слід виділити дві основні форми такого оповідача – суб'єктивний оповідач і об'єктивний оповідач [6, с.92].

Для суб'єктивної форми оповідача притаманне широке застосування індивідуалізованості, широка ілюзія реальності, сильніше відчуття індивідуальності людини. Зазвичай, в цьому випадку оповідач є фігурою зображуваного світу. Він розповідає про те, що він переживає і спостерігає, виступаючи одночасно і дійовою особою, і оповідачем. Персональний суб'єктивний оповідач, створює ілюзію відсутності оповідача, відсутності оповідання, він показує, представляє, зображує [19, с.87]. У цьому випадку змінилася позиція читача: він або усвідомлює світ, без допомоги оповідача, або бачить все очима головного героя, переживає його почуття і думки. Персональні оповідачі, як правило, створюють дуже детальні оповідання, звертаючи увагу на дрібниці. Він також може підійти до аукторіального або об'єктивного наративу у формі «я». Оповідач у формі «я» виконує одночасно функції героя і оповідача, він має широке застосування в автобіографічних романах і романах-сповідах. У оповіданнях в такій формі максимально повно представлені всі супутні соціальні та характерні риси оповідача. Ця форма

часто не пов'язана з оповіданням, а пов'язана з вираженням стану, емоцій, переживань, тому часто вживається в автобіографічних оповіданнях та в оповіданнях-сповідяхальних [5, с.260].

У ньому виражена близькість автора-оповідача до світу героїв, але при збереженні певної епічної дистанції, формує особливий тип оповідання під назвою «повість». Новеліст, зазвичай, шляхом різних прийомів, прагне викликати враження безпосередньої розповіді, імпрровізації. Різноманітність оповідання дозволяє письменникові вести розмову одночасно по декількох напрямках і в різних ракурсах, створюючи таким чином поліфонізм оповідання [7, с.105].

Авторська оповідь у художньому прозаїчному творі характеризується не лише використанням різноманітних типів оповідання, а й способами вираження авторських емоційно-оцінних позицій. Головна ідея твору реалізується через множинні авторські оцінки, які можуть бути представлені автором в оцінці розмов, думок, дій персонажа або явно не виражені, хоча і обов'язково є присутніми в тексті [30, с.237].

В. Кухаренко виокремлює два способи вираження емоційно-оцінних позицій автора, перший називається експліцитним, другий – імпліцитним. Протягом останніх тисячоліть у світовій літературі спостерігається стійка тенденція до використання імпліцитного способу, що деякі критики пов'язують із збільшенням читацького інтелектуального потенціалу в епоху бурхливого науково-технічного та інформаційного розвитку [30, с.242]. Слід зазначити, що не існує «чистого» експліцитного або імпліцитного художнього твору. Кожен твір має два елементи висловлювання. Проте необхідно розглянути переваги одного з них у різних авторів і у різних роботах.

Необхідно зауважити, що інтерпретація експліцитної манери викладу матеріала є набагато легшою у порівнянні з імпліцитною. В експліцитній оповіді автор самостійно дає оцінку персонажів, явно підтримує одну сторону в конфлікті, яскраво виражає свою позицію. Експліцитна література

завжди відверто дидактична. Автор не лише не намагається приховати морально-етичний урок, закладений в творі, але, навпаки, висуває його, відкрито запрошує читача розділити його точку зору. Щоб уникнути помилки читача автор багаторазово, різними засобами, повторює свої оцінки. У експліцитній літературі у зв'язку з цим у ряді випадків має місце спрощення і героя, і конфлікту, перетворення його в джерело авторських ідей [28, с.309].

Однак інтерпретувати імпліцитне висловлювання набагато складніше. Прихований зміст повідомлення іноді важливіший за прихований. У вітчизняній літературі для його вираження в основному використовуються два терміни: «підтекст» і запозичений – «імплікація» (від англ. *implication* – припущення).

Підтекст (імплікація) – це спосіб організації тексту, що веде до різкого росту та поглиблення, а також зміни семантичного і/або емоційно-психологічного змісту повідомлення без збільшення довжини останнього [30, с.250]. Текст організований таким чином, що контекстуальні значення повідомлення реалізуються двічі: експліцитно, через лінійні зв'язки ланцюжка мікро контекстів, та імпліцитно, через віддалені, дистантні зв'язки одиниць усього тексту. Організація тексту дозволяє реалізувати контекстне значення повідомлення двократно: експліцитно, через лінійний зв'язок мікроконтекстного ланцюга, та імпліцитно, через дистанційне і віддалене з'єднання всього текстового блоку. В імпліцитній семантиці системність і взаємозалежність усіх компонентів тексту є надзвичайно очевидними, тому що саме порівняння та протиставлення дуже різнорідних, різнорівневих явищ і призводить до усвідомлення наявності другого, прихованого сенсу повідомлення.

Для того, щоб адекватно сприйняти інформацію, закладену в підтексті, потрібно звернути увагу на наявність принаймні двох умов. Це, перш за все, досить високий розвиток особистого тезауруса читача і концентрація його уваги на об'єкті читання. Не зосереджена увага може призвести до втрати

надлінійних зв'язків елементів, низький культурний рівень стане перешкодою до виявлення і розшифрування цього зв'язку. Тому при імпліцитній манері розповіді автор залежить від читача ще в більшій мірі, ніж це має місце при відкритому, експліцитному викладі. Від читача залежить глибина проникнення в підтекст, усвідомлення всіх його проявів або лише часткове сприйняття імпліцитного змісту [13, с.258].

Визнаними майстрами підтексту в англomовній літературі справедливо вважаються Е. Хемінгуей, У. Фолкнер, Е. Колдуелл, Ф. Коннор, К. Менсфілд, М. Спарк [32, с.127].

Імпліцитна манера оповіді є природним етапом в розвитку способів художнього викладу. Вона тісно пов'язана з психологічною прозою, яка простежила, пояснила і показала динаміку руху людської душі. Взаємозалежність, системність засобів художнього вираження в творі ще раз виразно проявляється при розгляді обраної автором манери письма, яка представлена в усіх типах викладу, протягом всього тексту, і саме вона служить засобом об'єднання усіх елементів тексту в єдине ціле.

За своїми функціями та способами матеріального втілення в тексті імплікація неоднорідна. У ній слід розрізняти два види: імплікацію передування і імплікацію одночасності, симультанну [30, с.253].

Перший вид імплікації ще називають «затекстом», адже головне її призначення – створення враження про наявність досвіду, який йде попереду тексту, і є загальним для письменника і читача. Головними засобами організації затексту є вживання певного артикля, особистих і вказівних займенників, прислівників «now», «even». Цей вид імплікації не змінює загальної емоційно-сислової спрямованості тексту, а надзвичайно збільшує його змістовну місткість і організує «початок з середини». Тут дуже інтенсивно використовується актуалізація семантичних слів [45, с.112].

Другий вид імплікації – власне підтекст – створює емоційно-психологічну глибину тексту, при цьому повністю або частково змінюючи смисловий зміст твору, який реалізується лінійно. Паралельність розвитку

двох змістовних ярусів тексту дозволяє позначити цей вид імплікації як симультанну. Основними способами її створення є дистантна реалізація значення, контрастне композиційне положення семантично несумісних відрізків тексту, специфічна організація діалогу зі зміщенням логічних і / або емоційних акцентів.

Таким чином, підтекст (імплікація) – це зміст, що реалізується в мовній матерії тексту, створює смислову глибину художнього твору, яка розвивається для доповнення (або зміни) лінійно розгорнутої інформації, виступаючи одним з основних способів формування концепту [30, с.261].

В процесі створення твору вирішальним чинником в обранні імпліцитного або експліцитного способу оповідання є індивідуальність автора. Незалежно від домінуючого в творі способу вираження авторської ідейно-естетичної позиції, його точка зору завжди визначає вибір образів, конфлікти між ними, направляє рух сюжету, формує концепт твору. Прочитавши книгу, ми уявляємо не лише образи персонажів, але і образ самого автора.

1.3. Засоби висловлювання авторської позиції в художньому тексті

Під час інтерпретації художнього тексту та виявлення способів авторської оповіді необхідно враховувати авторську позицію, або авторську модальність, так чи інакше виражену в творі.

Порівнюючи експліцитний та імпліцитний аспекти емоційно-оцінних позицій автора, ми дійшли висновку, що в художній літературі переважають елементи саме імпліцитного способу вираження. Авторське відношення до зображуваного порівняно рідко знаходить відображення в прямих оцінках, але проявляється на різних рівнях системи тексту. Тому на семантичному рівні воно в основному виражається через семантичні домінанти та характеристики структури мотиву. Тому в процесі лінгвістичного аналізу тексту важливо визначити ключові слова тексту та розглянути найчастіші

лексичні одиниці, які мають особливе значення для авторської свідомості понять з точки зору семантичної конверсії, сполучення та позиційного розподілу.

Домінанта – це той компонент твору, який приводить в рух і визначає стосунки усіх інших компонентів. В художньому творі розрізняють різноманітні види семантичних доміант: тематичну, композиційну, концептуальну, емоційну. З доміантою тексту, зазвичай пов'язаний заголовок художнього твору, який займає сильну позицію і не випадково розглядається дослідниками як «аббревіатура сенсу» усього тексту, як відображення власне авторської інтерпретації [38, с.11].

Виділення важливих для розуміння твору сенсів здійснюється за допомогою повторів, функції яких різноманітні. Елементами тексту, що регулярно повторюються, завжди є власні назви, які набувають мотивованість в структурі цілого і, вибрані автором, виражають його позицію. Їх розгляд дозволяє виявити особливості авторського відношення до персонажів і систему їх зв'язків в тексті, більше того, аналіз семантики і символічних сенсів, властивих власним назвам, у ряді випадків дає можливість розглянути специфіку авторської моделі світу [47, с.83].

Слід зазначити, що авторська позиція проявляється і в архітектоніці тексту, і в структурі його оповідання, і у своєрідності його просторово-часової організації, яка завжди відбиває особливості авторського світосприйняття. Проте для виявлення способів авторської оповіді та конкретного аспектного аналізу доречніше було б звернути увагу на використання саме заголовків, ключових слів твору і власних назв, оскільки увага до них в процесі повільного читання особливо важлива для інтерпретації тексту [38, с.167].

Отже, розглянемо особливості основного способу вираження позиції автора.

Одним з найважливіших компонентів тексту є його заголовок. Знаходячись поза межами основної частини тексту, він займає сильну

позицію в творі. Це перший знак твору, з якого розпочинається знайомство з текстом. Заголовок активізує сприйняття читача і направляє його увагу до того, що буде викладено далі. Заголовок — це нерозкритий зміст тексту, який вводить читача у світ твору. Він виражає основну тему тексту, визначає його найважливішу сюжетну лінію або вказує на його головний конфлікт. Заголовок може називати головного героя твору або виділяти наскрізний образ тексту. Він може вказувати на якийсь час і місце дії і, тим самим, брати участь в створенні художнього часу і простору твору. Більш того, заголовок твору може містити пряме визначення його жанру або побічно вказувати на нього, викликаючи у читача асоціації з конкретним літературним родом або жанром [40, с.197].

Хотілося б звернути увагу і на те, що заголовок може бути пов'язаний з суб'єктно-мовною організацією твору. У цьому випадку він визначає план сюжету або рольовий план. Тому заголовок тексту може містити своєрідні слова або вичерпні репліки персонажів і відтворювати їх оцінку. Водночас оцінка в назві може не відповідати позиції автора.

Таким чином, заголовок художнього твору реалізує різні функції. По-перше, він співвідносить сам текст з його художнім світом: головними героями, часом дії, основними просторовими координатами. По-друге, заголовок виражає авторське бачення зображуваних ситуацій, подій, реалізує його задум як цілісність. Заголовок художнього тексту в цьому випадку є не що інше, як перша інтерпретація твору, причому інтерпретація, запропонована самим автором. По-третє, заголовок встановлює контакт з адресатом тексту і припускає його творче співпереживання і оцінку [49, с.35].

У тому випадку, коли заголовок виражає співвідношення тексту з художнім світом, заголовок твору найчастіше є ім'ям персонажа, номінацією події або його обставин (часу, місця). У другому випадку, коли заголовок виражає авторське бачення і реалізує його задум як цілісність, заголовок твору зазвичай оцінний. Домінування рецептивної інтенції називання відкриває адресованність заголовку сприймаючій свідомості; таке ім'я

проблематизує твір, воно шукає адекватної читацької інтерпретації [56, с.303].

Характеризуючи вживання заголовку як способу вираження авторської позиції, необхідно зауважити, що заголовок і текст знаходяться у певному співвідношенні один до одного. При відкритті твору заголовок вимагає обов'язкового повернення після прочитання повного тексту. Основний зміст назви завжди впливає з порівняння з прочитаним твором. Заголовок має тематичний зв'язок із текстом. Передусім заголовок є предметом художньої інформації. Текст же, завжди стоїть на другому місці і зазвичай є ремою до назви.

В процесі читання художнього тексту заголовна конструкція вбирає в себе зміст усього художнього твору. Заголовок, пройшовши через текст, стає ремою цілого художнього твору. Функція номінації (привласнення імені) тексту поступово трансформується у функцію предикації (привласнення ознаки) тексту [38, с.169].

Заголовок художнього твору слугує активізатором практично усіх текстових категорій. Таким чином, категорія інформативності проявляється в номінативній функції заголовка, який називає текст і відповідно містить інформацію про його тему, героїв, час дії та інше. Категорія завершеності виражається в делімітативній (обмежувальній) функції заголовка, який відділяє один завершений текст від іншого [26, с.32]. Найяскравіше цей момент представлений в збірках розповідей, в яких кінець однієї і початок наступної розповіді поєднуються на одній сторінці. Заголовок служить делімітативним сигналом, що розмежовує їх. Проміжні заголовки, які автор дає главам або частинам одного твору, актуалізують категорію ділення тексту. Проміжні заголовки полегшують читацьке сприйняття, виділяють підтеми, підкреслюють, висувають важливість композиційно-архітектонічного ділення тексту. У заголовку може актуалізуватися і категорія зв'язності. Відбувається це, в основному, за рахунок повтору заголовних слів в тексті. Категорія модальності проявляється експліцитно,

вона характеризується здатністю заголовка виражати різні типи оцінок і передавати суб'єктивне відношення до зображуваного в творі [51, с.301].

Слова, подані в назві, проходять через текст і з'єднують його. У такому випадку саме слово неодмінно зазнає семантичної трансформації, формуючи індивідуальну художню цінність твору. Коли читачі повернуться до заголовка після того, як прочитають твір, вони усвідомлять це ретроспективно. Заголовок – це знак, який змушує повернутися до себе. Отже, заголовок пов'язує кінець і початок твору, тобто бере участь не тільки у реалізації категорії зв'язності, а й у категорії ретроспекції.

За своєю роллю у тексті заголовки актуалізує також категорію проспекції, за допомогою якої формує читацькі чекання і є основоположним в ухваленні рішення читати певний твір чи ні [34, с.105].

Як тільки що було відмічено, заголовок – це рамковий знак тексту, яким текст відкривається і до якого читач ретроспективно повертається, закривши книгу. Проте, його специфіка не вичерпується поєднанням функцій знаку першого і знаку останнього. Не дивлячись на свій нерозривний зв'язок з текстом, заголовок матеріально відчужений від нього: завжди друкується іншим шрифтом, стоїть від першого абзацу на більш менш значній відстані, вирішує включення в цей проміжок додаткових відомостей таких як, наприклад, вказівки на жанр, епіграфа, присвячення, передмови, вирази авторської вдячності [36, с.169]. З точки зору читацького і професійно-філологічного вживання заголовки здатний функціонувати незалежно від тексту як представник тексту, що стисло відображає цілий твір. Розуміння цього скритого зображення має індивідуальний підхід. Наприклад, деякі заголовки лише одного автора Агати Крісті: «The Murder on the Links»; «The Murder of Roger Ackroyd»; «The Murder at the Vicarage», розкривають читачу перспективу прочитання детективної, можливо містичної історії. Якщо інші передтекстові відомості (вказівка на автора, жанр, видавництво) потенційний читач може пропустити внаслідок недосвідченості або не уважності, то

заголовок обов'язково і необхідно бере участь в створенні читацького відношення [7, с.96].

Проте, не маючи опори на текст, заголовок здатний апелювати лише до попереднього досвіду читача. У цій опорі на минулий досвід виявляється те загальне, що характерно для всіх елементів передтекстового комплексу. У випадку з ім'ям автора ретроспективні опори звужені до літературної компетенції. Для виконання ж прогнозуючої ролі заголовка необхідні зв'язки практично зі всіма областями читацького вокабуляру, його знань [38, с.156].

Завдання заголовка як першого знаку твору – це, по-перше, привернути увагу читача, по-друге, встановити контакт з ним, і по-третє, направити його чекання-прогноз. Отже, семантична специфіка заголовка полягає в тому, що в ньому одночасно здійснюється і конкретизація, і генералізація значення. Перше відбувається за рахунок прив'язки до певної ситуації, представленої в тексті, і відрізняється від звичайної контекстуальної реалізації значення тим, що відбувається, по-перше, з розривом між появою форми і її осмисленням і, по-друге, настає не одноразово, а поетапно. Генералізація ж наступна за конкретизацією, пов'язана з включенням в розшифровку заголовка множинних значимостей різних елементів художнього тексту, що і дозволяє заголовку стати знаком чогось типового, узагальнюючого, знаком концепту [38, с.172].

Обрання влучного заголовку – це кропітка творча робота автора, під час якої назви текстів зазнають змін. Крім того, для заголовків творів притаманна історична варіативність. Історія літератури має приклади, де заголовки трансформувалися від багатослівних, що містили пояснення, ключі для читача, до лаконічних за змістом заголовків, які потребують значної уваги у розумінні тексту.

Чим лаконічніший заголовок, тим більше він є семантично містким. Оскільки заголовок покликаний не лише встановити контакт з читачем, але і викликати у нього інтерес, справити на нього емоційне враження, в назві тексту можуть використовуватися виразні можливості мовних засобів різних

рівнів. Заголовок тексту, як правило, багатозначний. Як вже відзначалося, слово, винесене в позицію заголовка, у міру розгортання тексту поступово розширює об'єм свого значення [2, с.238].

Значення заголовка завжди поєднує в собі конкретність і узагальнення. Його особливість ґрунтується на неминучому зв'язку між заголовком і певною ситуацією, поданою в тексті, узагальненість заголовка полягає в безперервному збагаченні змісту всіх елементів цілого тексту. Заголовок, закріплений за конкретним персонажем або конкретною ситуацією, стає загальним у міру розвитку тексту і зазвичай стає знаком. Цей атрибут заголовка особливо очевидний, коли власна назва є заголовком твору. У цьому випадку багато прізвищ та імен мають певні скритні значення.

Таким чином, найважливішими властивостями заголовка є його багатозначність, динамічність, зв'язок з усім змістом тексту, взаємодія в нім конкретності і генералізації [38, с.176].

Художній текст є динамічною системою мовних засобів, в якій виділяються ключові знаки для вираження його сенсу і відповідно розуміння. Вони відіграють особливо важливу роль у встановленні текстових семантичних зв'язків і організації читацького сприйняття. У науковій літературі для позначення подібних знаків використовуються різні терміни, найбільш поширеним з яких є термін «ключові слова». Необхідно зазначити, що цей термін значною мірою умовний, оскільки ключові знаки в тексті можуть виступати не лише слова, але і словосполучення і навіть речення. Окрім терміну «ключові слова», вживаються також метафоричні терміни: «сміслові віхи тексту» [35, с.115], «опорні елементи» [55, с.240], «сміслові ядра» [33, с.89], які, як ми бачимо, підкреслюють роль певних знаків передусім в семантичній організації тексту.

Ключові слова мають багато основних характеристик, які можуть відрізнити їх від інших лексичних одиниць. Такими характеристиками, перш за все, є високий ступінь повторення цих слів у тексті та висока частота вживання. По-друге, здатність трансформувати інформацію, виражену в

повному тексті та уніфікувати її основний зміст. Ключові слова в такому випадку схожі на найменшу модель текстового змісту, на ключ, яким вони служать. Ця ознака особливо яскраво проявляється у ключових словах у позиції заголовка. По-третє, знак служить для співвідношення двох змістовних рівнів тексту: власне фактологічного і концептуального [38, с.185]. В результаті такого співвідношення читач відкриває естетичний сенс тексту. Ця ознака ключових слів особливо важлива.

Висока міра повторюваності тих або інших лексичних одиниць, хоча вона безумовно значима, ще не робить їх ключовими в тексті. Так, у будь-якому художньому тексті особливо частотні є особисті займенники, назви місць дії, дієслова переміщення і конкретної фізичної дії. Проте далеко не завжди вони є знаками, що направляють читацьке сприйняття і розкривають авторські інтенції. Ключовими одиницями тексту називаються тільки ті слова (словосполучення), два «шари» текстової інформації, що розкривають неоднорівні, естетично організовані сенси твору. Звідси такі найважливіші ознаки ключових слів, як їх обов'язкова багатозначність, ускладненість, реалізація в тексті їх парадигматичних, синтагматичних, словотворчих зв'язків [9, с.214].

Ключові слова, можуть повторюватись у будь-якій частині тексту і не мати фіксованої в ньому позиції. Дослідники зазначали, що повторення досить часто здійснюються на початку твору, а також можуть відігравати роль заголовків. Але хибно стверджувати, що це відбувається завжди. Конкретні тексти мають різний розподіл ключових слів, які часто не співпадають із заголовком. Їх кількість може залежати від характеру тексту. Зазвичай, ключові знаки в невеликих ліричних текстах одиничні, тоді як у великих текстах вживається група, ряд таких слів.

Ключові слова створюють в тексті семантичні комплекси: навколо них групуються синонімічні їм одиниці, слова, асоціативно з ними пов'язані, нарешті, однокорінні слова, повторювання яких в тому або іншому контексті, як правило, не випадкове [38, с.186].

Ключові слова ґрунтуються на повторі, утворюють семантичну домінанту тексту, а також можуть надавати вагомі для його інтерпретації наскрізні опозиції.

У дослідженнях, присвячених художній мові, постійно відзначаються величезні експресивні можливості і конструктивна роль власних назв в тексті. Антропоніми і топоніми беруть участь в створенні образів героїв літературного твору, розгортанні його основних тем і мотивів, формуванні художнього часу і простору, передають не лише змістовно-фактичну, але і підтекстову інформацію, сприяють розкриттю ідейно-естетичного змісту тексту, часто виявляючи його прихований зміст [31, с.195].

З назвою героя, тематичним словом стає власна назва. В наслідок своєї невід'ємності від головного героя, власна назва асоціюється з ним у комплексі і виконує функцію його представника. Тобто, коли власна назва входить в художній текст семантично, вона виходить з нього семантично збагаченою і виступає сигналом, що збуджує великий комплекс певних асоціативних значень. По-перше, власна назва вказує на соціальний статус персонажа, його національну приналежність і, крім того, має певний історико-культурний ореол. По-друге, у виборі того або іншого імені персонажа, з урахуванням його етимології завжди проявляється авторська модальність. По-третє, характер вживання антропоніма в тексті відображає певну точку зору (оповідача або іншого персонажа) і служить її сигналом, а зміна імені героя зазвичай пов'язана з розвитком сюжету. Нарешті, у тексті можуть актуалізуватися символічні сенси антропоніма і окремі компоненти імені або прізвища [9, с.227].

Власна назва вказує на один конкретний об'єкт, але не класифікує його, не відносить до розряду ідентичних об'єктів. В процесі мовлення власна назва наповнюється змістом, який включає всі знання про названий об'єкт. Ці знання характеризуються повнотою якісної і кількісної інформації, та обов'язково включають суб'єктивне відношення до референта. Подібна властивість власної назви реалізує її категоріальну ознаку [40, с.95]. Власна

назва виступає гранично інформаційно насиченою одиницею в мові кожного героя твору, тому що включає весь запас знань про нього. Другою інваріантною характеристикою власної назви вважають різкі перепади в його інформаційному об'ємі та емоційно-оцінній спрямованості при позначенні одного і того ж референта. Це пов'язано з індивідуальними відмінностями героїв твору, їх особистими якостями і системою зв'язків і стосунків з названим об'єктом. Третій функціональний прояв категоріальної ознаки власної назви полягає в жорстко детермінованому однозначному зв'язку між змістом власної назви і ситуацією спілкування: виходячи за межі комунікативної ситуації і певного соціуму, власна назва залишає в них свій зміст. Вступаючи в нову ситуацію і позначаючи нового референта, власна назва відповідно відображає його ознаки в тому складі, в якому вони відібрані новим героями. При цьому, не дивлячись на суб'єктивні відмінності, у співрозмовників виникає образ з більш-менш загальними характеристиками, що і дозволяє ідентифікувати об'єкт [26, с.87].

Необхідно звернути увагу на те, що власні назви в їх взаємодії утворюють ономастичний простір тексту, аналіз якого дозволяє виявити зв'язки і стосунки, існуючі між різними персонажами твору в їх динаміці, розкрити особливості його художнього світу. Власні назви в структурі тексту, з одного боку, стійко, з іншою, повторюючись, семантично перетворюються, збагачуючись на усьому просторі тексту різноманітним змістом [32, с.190]. Семантично ускладнена власна назва бере участь в створенні не лише зв'язності, але і смислової багатомірності художнього тексту. Вона служить одним з найважливіших засобів втілення авторського задуму і концентрує весь значний об'єм інформації.

Ім'я персонажа виступає як одна з ключових одиниць художнього тексту, як найважливіший знак, який, разом із заголовком, актуалізується в процесі прочитання твору. Це особливо яскраво проявляється в тих випадках, коли воно займає позицію заголовка і тим самим притягує увагу читача до

названого їм персонажа, особливо виділяє його у художньому світі твору [31, с.35].

Варто зазначити, що аналіз художнього тексту, який не містить «неговорючих», «незначущих» назв, потребує особливої уваги до антропонімічного простору тексту, насамперед до імен головних героїв в їх співвідношенні або протиставленні. Щоб зрозуміти текст слід звертати увагу на його форму, етимологію власної назви, співвіднесену з іншими іменами, алюзійність, місце імені в номінаційному ряді героя як системи усіх його номінацій, в решті решт на його зв'язок з характеристиками героя. Аналіз власних назв в тексті зазвичай є ключем до його тлумачення або допомагає глибшому розумінню системи його образів, особливості композиції.

1.4. Індивідуальний стиль автора

Кожен текст створюється на основі правил, притаманних тому чи іншому стилю. Проте текст, який належить певному автору, несе в собі не лише жанрові, стильові особливості, а й індивідуальні. Тому, говорячи про способи авторської оповіді в художньому творі, необхідно враховувати також особливості індивідуального стилю автора [6, с.35]. В науковій літературі стиль твору визначається як система прийомів організації мовних засобів з метою об'єктивування змісту твору в повному об'ємі. Він визначається не лише естетичною свідомістю художника, втіленою в творі у формі образу автора-оповідача, але і індивідуальністю реального автора і специфікою мовних засобів. Здатності, схильності і особливості письменника, його соціальні і психологічні якості виявляються в мовній побудові виразних і образотворчих форм. Традиційно цей вигляд формоутворення називається стилем письменника [46, с.182].

Своєрідність індивідуального стилю виявляється не стільки в будові речення, скільки в будові прозаїчної строфи, яку можна вважати найменшим художнім цілим, одиницею складу.

Кожному автору притаманний певний тип прозаїчної строфи, тип організації великого контексту, тісно пов'язаний з його художнім методом, способом пізнання і бачення дійсності. Одні письменники виражають свою думку компактно, зібрано і концентровано, чітко виокремлюючи найбільш істотні і глибинні сторони предмету з найпершої згадки про нього. Інші дають серію швидкоплинних, начебто випадкових вражень, кожне з яких уміщається в одне речення, а істотне уявлення про предмет виникає лише в результаті підсумка всіх цих вражень. Для таких письменників контекст і перехід від однієї фрази до іншої, відіграють ледве не найважливіше значення, ніж вивчення окремого, ізольованого речення [18, с.104].

Стиль кожного письменника характеризується певними особливостями трактування його творчості. Саме в індивідуальному стилі виявляється розуміння і художнє втілення образу сучасної людини, якісна відмінність типа творчості художника, його схильність до різних плідних традицій і своєрідність авторської мови (лексики, тропів, ритміки, рими) [4, с.352].

Тобто, стиль автора – це єдність основних особливостей, проявів, притаманних творчості письменників в цілому. Найяскравіше стильові межі творчості письменника проявляються в мові та своєрідності зображення портретів героїв твору. Малюючи зовнішній вигляд дійових осіб, автор прагне ввести читачів у внутрішній світ цих особистостей, розкрити ті або інші характеристики їх образу. Таким чином, літературний портрет виконує найбільш загальну функцію в художньому творі. Але в той же час, кожен письменник використовує подібний засіб зображення людини, як і всі інші засоби по-своєму, згідно зі своїм індивідуальним баченням, вирішуючи певні ідейно-художні завдання [33, с.175].

Аналізуючи індивідуальний стиль письменника необхідно враховувати всю суму стильових засобів, характерних для конкретного автора певного твору. У стилі кожного твору виявляються дві тенденції – об'єктивна та суб'єктивна [40, с.118]. Тому, вивчення складного взаємовідношення суб'єктивного і об'єктивного зображення і вираження авторської оповіді

повинне стати одним з визначальних правил стильового аналізу твору. Індивідуальний стиль об'єднує в собі загальне сприйняття дійсності, властиве письменникові і художній метод письменника, обумовлений завданнями, які він ставить.

В структурі стилю письменника виокремлюють три рівні: об'єктивно-психологічний, суб'єктивно-психологічний і мовний [5, с.254]. Поняття «суб'єктивно-психологічний» і «об'єктивно-психологічний» рівні стилю слід розуміти широко. В індивідуальному стилі автора відбиті, не лише психологічні особливості особистості письменника, але і визначені суспільною свідомістю його політичні, етичні, національні, релігійні погляди. Індивідуальний стиль також обумовлений специфічними стилістичними межами певної історичної епохи в художній літературі як один з видів мистецтва, що сконцентрований у відповідних художніх методах в їх історичному заломленні [34, с.129].

Своєрідність «об'єктивно-психологічного» рівня індивідуального стилю письменника складають такі особливості, як тип мислення і тип уяви, що мають безпосереднє відношення до оформлення змісту твору. Тип мислення пов'язаний з певними якостями думки, тип уяви – з певним характером образності. Об'єктивні психологічні якості письменника входять до складу предмета, який він зображає і виступають як властивості наочного змісту.

Залежно від переважаючої схильності до образного або понятійного мислення письменники оперують конкретними, чуттєвими або абстрактними, далекими від дійсності образами. Залежно від характеру переважаючих відчуттів в стилі автора виокремлюють два типи письменників: зоровий (візуальний) тип і слуховий (акустичний) тип [5, с.285]. Пояснити це можна тим, що лише ці відчуття (зорові та слухові), безпосередньо пов'язані зі свідомістю людини, можуть донести до читача духовний зміст художнього твору. Інші органи чуття, такі як дотик, нюх, смак більш фізіологічні і тому

не можуть бути ні органами естетичного сприйняття дійсності, ні тим більше органами сприйняття мистецтва.

Зоровий (візуальний) тип письменника пов'язаний з образотворчою наочністю, тобто з таким зображення конкретного предмету або явища словами, що викликає враження у читача сприйняття цього об'єкта власними очима. Повнота, гострота і точність «зору» у різних письменників різна. Для одних письменників зображення невіддільно від речей, що сприймає око, вони намагаються утримати в пам'яті найясніше і точно контури і форми. Інші письменники акцентують свою увагу на лінії, фарбі, грі світла і тіні. Повнота і деталізованість наочного зображення залежить від темпу оповідання, тобто від характеру композиційно-мовної форми. В процесі оповідання певні об'єкти автор може розглядати дуже детально, про інші лише згадати. У останньому випадку особливого значення набуває чітка вибірковість деталі [5, с.284].

Слуховий (акустичний) тип письменника обумовлює акустичну образність. Мова бідна засобами для вираження акустичних вражень, але акустичне в тексті існує, перш за все, як вираження конкретно-чуттєвого звучання голосів, шумів, речей. Слухові образи в творі створюються не лише за допомогою слухового живопису, звуконаслідування і рими в поезії. Вони породжують асоціації, пов'язані з глибинами внутрішнього духовного життя людини. Проте, слід зазначити, що у порівнянні з великою кількістю зорових і слухових ефектів для літератури важливі не стільки конкретні уявлення про смаки, запахи, тактильні відчуття, скільки важливий асоціативний характер сприйняття смаку, нюху і дотику [5, с.286].

Необхідно також наголосити на тому, що названа класифікація типів письменників є досить штучною, бо на практиці чисті типи зустрічаються рідко. Проте ця класифікація допомагає зрозуміти одну з граней художніх текстів, а саме характер конкретної образності, прямої або асоціативної, а в зв'язку з цим і сприйняти мовне оформлення відчуттів як єдність та систему.

В основі суб'єктивно-психологічного рівня індивідуального стилю письменника лежать виразність, емоційність, тобто якості, пов'язані з синтезуванням мовних елементів, з їх об'єднанням в цілісну єдність. Визначальними чинниками цього рівня є такі особисті якості письменника, як темперамент, тип вищої нервової системи, пов'язаний з різною мірою емоційної напруги, склад характеру [44, с.75].

Емоційні оцінки, пов'язані зі стилем твору, можуть набути залежно від темпераменту письменника таких властивостей, як грайливий, палкий, сумний, млявий. Залежно від типу нервової діяльності виокремлюють різну емоційну напругу – загострену у холерика, знижену у флегматика. В індивідуальному стилі склад характеру письменника (песимістичний або оптимістичний) додає його стилю мінорне або відповідно мажорне звучання. Для цього рівня характерні такі стилістичні якості як блискучість, нестримність, жвавість, гарячість, потужність, млявість, дитячість, помилковий пафос [49, с.92].

На мовному рівні індивідуального стилю письменник виступає як практичний діяч. Проте, слід зауважити, що це не стилістичний рівень, тут більше не створюється програма оформлення мови (закони відбору і комбінування). Мова тексту будується з урахуванням улюблених прийомів письменника. За допомогою психологічних рівнів автор заповнює стилістичну схему мовним матеріалом. На мовному рівні можна виділити наступні підрівні і відповідні ним якості, які не є стилеутворюючими, проте вносять свій внесок до загальної художності тексту при заповненні стилістичної схеми. Ці якості, пов'язані з дотриманням правил мови, тобто якості пов'язані з «майстерністю» виконання і власне мовні якості [18, с.119].

Мовна майстерність письменника, обумовлена його талантом, є в повному і єдиному розумінні слова прояв його індивідуальності. Письменник – це носій і творець національної культури мови. Він будує свою мову відповідно до стилістичних норм сучасної національної літературної мови, з його правилами і законами його розвитку [50, с.233]. З виконанням

цієї вимоги пов'язані такі основні якості, як правильність і чистота мови. Вони співвідносяться з тими нормами, що існують в суспільній свідомості тієї або іншої епохи і середовища та слугують ідеалом користування мовою. Якості, пов'язані з майстерністю письменника, це витонченість, граціозність, тактовність, яскравість. Вони можуть визначатися якою-небудь внутрішньою властивістю письменника, а можуть бути результатом виховання, спеціальної освіти. Такі якості, як номінативність, атрибутивність, безособовість, вербальність, мають чисто мовну природу і є лінгвістичними ознаками художньо-стилістичних якостей.

Висновки до розділу 1

Підсумовуючи викладені у першому розділі кваліфікаційної роботи аспекти, необхідно зазначити, що автор є первинною текстовою категорією художнього твору, яка обумовлює визначеність знакової структури і змістовної системи тексту й направляє сприйняття читачів.

Авторська оповідь максимально наближена до реальної особистості автора, але не є прямою трансляцією думок і відчуттів письменника. Образ автора зв'язує усі стилістичні засоби в цілісну словесно-художню систему, це внутрішній стержень, навколо якого групується уся художньо-стилістична система твору. Він виражає не лише спосіб індивідуалізації змісту, а і спосіб індивідуалізації словесно-мовної структури художнього тексту.

Авторська мова створюється через організацію словесного ряду в тексті і є єдиним матеріальним вербальним втіленням художнього образу автора. За допомогою мовлення автор об'єктивує себе як певний мовний суб'єкт, відкрито заявляє про своє світосприймання і світобачення, оцінює змальовувані події, коментує поведінку героїв, виражає особисте відношення до них, безпосередньо звертається до читача, тим самим реалізуючи свою суб'єктивну модальність.

Авторська оповідь характеризується також вираженням експліцитних або імпліцитних емоційно-оцінних позицій автора. У кожному творі є елементи обох способів висловлювання. Проте, необхідно враховувати переважання одного з них у різних авторів і в різних творах.

До способів авторської оповіді відносять і авторську позицію, виражену в тексті різноманітними засобами. Використання заголовків, ключових слів оповідання і власних назв, реалізують різноманітні функції та допомагають в інтерпретації художнього твору.

Індивідуальний стиль автора є характерною ознакою авторської оповіді. Здатності, схильності і особливості письменника, його соціальні і психологічні якості виявляються в мовній побудові виразних і образотворчих форм. За допомогою різноманітних психологічних рівнів автор заповнює стилістичну схему мовним матеріалом. Таким чином, мова тексту будується з урахуванням улюблених прийомів письменника.

У власне авторській оповіді автор характеризується як суб'єкт мови, що стоїть понад дійовими особами літературного тексту як фігура іншого просторово-часового плану, творець того світу, в якому існують персонажі твору. Займаючи особливе місце в художній системі твору, підносячись над створеним ним художнім світом, знаходячись поза ним, автор осмислює весь цей світ з вищих і якісно інших позицій. Його точка зору є домінуючою і визначальною в оповіданні на правах автора створеного тексту та власника закладених в творі ідей та думок.

Основні результати дослідження представлені в публікації автора [54].

РОЗДІЛ 2.

ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ ОПОВІДІ АНГЛОМОВНИХ АВТОРІВ

2.1. Новела Е.Хемінгуея «Кішка під дощем»

Аналізуючи особливості авторської оповіді в новелах Ернеста Хемінгуея, необхідно звернути увагу на певні моменти його творчого та життєвого шляхів. Перш за все, хотілося б відзначити, що творчість Е. Хемінгуея виникає на ґрунті тих складних і насущних питань, які вставали перед ним впродовж його життя. Він намагався розібратися в тих складних запитаннях та протиріччях, що характеризували життя людей у ХХ столітті.

Протиріччя стосувалися таких запитань як відношення до пануючого ладу, що допускає несправедливу війну, що несе смерть і внутрішню спустошеність. Відношення до свого покоління, понівеченого війною, і до суспільства, що розбещується бажанням усе мати. Відношення людини і художника до цивілізації «машинного століття» і капіталізму. Відношення до життя, прагнення зрозуміти її сенс і пошуки того, на що можна спиратися у складному становищі. Складне, суперечливе розуміння боргу письменника і людини: співчуття до простих, чесних людей і до їх права на гідне життя, усунення від прямої участі в їх повсякденній боротьбі [24, с.35]. У сфері ж мистецтва Е. Хемінгуея хвилювали такі питання як відношення до великої спадщини майстрів минулого і до занепадницького мистецтва деяких сучасних письменників; відношення до своєї письменницької праці, як створення простої, чесною прози про людину. Всі ці питання вставали перед Е. Хемінгуеєм як факти його біографії і викликали до життя його книги [25, с.145].

Письменник народився 21 липня 1899 року в передмісті Чикаго, містечку Оук-Парк. Його сім'я була багатого і добре забезпеченою. Демократичні погляди батька значно вплинули на Хемінгуея, проте недоліки

суспільства зародили протест в душі письменника. Він рано пішов із сім'ї. Працюючи репортером у газеті він зіткнувся з жорстокістю американського життя і вирішив піти в армію. Цей період його життя характеризується літературними пошуками письменника [42, с.137]. Він бачив життя людей з різних прошарків суспільства, людей різних національностей. Саме завдяки цьому в нас є можливість аналізувати безліч персонажів і подій, притаманних авторській оповіді Е. Хемінгуея. Його література відобразила його власні інтереси в полюванні, коханні, рибалці, військовій службі. Е.Хемінгуей уникає звичайних оповідань в своїх розповідях, він намагається донести до читача свої власні ідеї та ескізи яскравих сцен особистого досвіду [24, с.85].

В основі його творчості лежить не вигадка, а художньо втілена автором дійсність. Як правило, він пише про те, що бачив, що пережив. При цьому його проста проза про зовнішній світ і відображення в ній власної свідомості дуже наочно виражають основні його протиріччя. Щоб навчитися писати, він вчився жити: як репортер на передовій, як підручний оператор на зйомці фільму «Іспанська земля», як командир французького загону опору на дорогах до Парижа, як доброволець мисливець за німецькими підводними човнами в Мексиканській затоці, як чемпіон боксу, рибного лову, полювання на крупну дичину. Все це озброювало його знанням справи, точною термінологією, здатністю наочно змалювати події [41, с.57].

Для художньої прози Е. Хемінгуея притаманна ясність і стислість вираження. Використання письменником у тексті коротких і точних фраз, дозволяє нам говорити про особливості підтексту та імпліцитних деталях його творів. Підтекст ранніх новелл Е. Хемінгуея базується на тих глибинних шарах колективної свідомості, на тих загальнолюдських категоріях культури, які художники підняли в своїй творчості і які зафіксовані в звичаях, обрядах, всіляких формах народного свята, фольклорних сюжетах народів світу [24,с.92].

Авторському стилю Е. Хемінгуея притаманна і особлива будова структури діалогу. Герої обмінюються незначними випадково обірваними

фразами, а читач знаходить у цих словах щось важливе і приховане, те, що не можливо інколи висловити.

Вся творчість Е. Хемінгуея розглядається з точки зору «втраченої» особистості, людини, яка травмована війною; людина, яка втратила ідеали і своє місце в суспільстві. Саме тому об'єктом дослідження творчості Е.Хемінгуея стала трагедія його сучасника, кинутого в жорстокий світ війн, вбивств і насильства, відчуженість людей один від одного [41, с.61].

Герой Е. Хемінгуея і його свідомість можуть бути усвідомлені лише в співвідношенні з народом, народною свідомістю, оцінююватися з народної позиції. Ідейний, життєвий пошук письменника і пошук його героя однонаправлені. Це пошук народу, залучення до його радощів і жалю, його прагнення до свободи та щастя [24, с.97].

Для демонстрування особливостей творчості Е.Хемінгуея та способів його авторської оповіді була обрана новела «Кішка під дощем» [53, с.347]. Вона не велика за об'ємом, проте характеризується глибокою змістовною насиченістю. Тут кожна мовна одиниця не просто несе певну інформацію, але включається в складну систему контактних і дистантних семантичних, емоційних, оцінних зв'язків, що організують головний підтекстний, імпліцитний сенс оповідання. Ця розповідь є зразком напрочуд щільної прози як у формальному, так і в змістовному відношенні.

Змістовно-фактична інформація розповіді представлена в лінійному розгортанні тексту, де читач знайомиться з молодою парою, що нудьгує в дощовий день на модному курорті. Проте не вона формує концепт, ідею, основну думку твору, яку автор проводить у своїй розповіді, хоча саме змістовно-фактична інформація має в розпорядженні сигнали, що здійснюють передачу глибинної, змістовно-підтекстної інформації.

Новела розпочинається зі слів «*There were only two Americans at the hotel*». Вживаючи слово «only», автор допускає наявність попереднього висловлювання: «Зазвичай у готелі багато американців, а зараз – тільки двоє». Означений артикль Е.Хемінгуей вживає свідомо, задля підкріплення

імплікації передування, тобто розповідь починається з середини. Така риса властива для багатьох сучасників автора і його послідовників.

В процесі розгортання подій автор зображує детальний на перший погляд опис номера: «*second floor facing the sea*», «*faced the public garden*». Введення подібної імпліцитної деталі дозволяє Е.Хемінгуею підкреслити, що номер дійсно дорогий, готель розташований у вдалому місці та приймає багато американців. Опис виду з вікна підкреслює розкішність готелю: сад з високими пальмами, знаменитий пам'ятник (*Italians came from a long way off to look up at the war monument*), художники тут малюють пейзажі.

У першому ж абзаці розповіді ми зустрічаємо слово «rain», що входить і в заголовок новели. Е.Хемінгуей використовує повторення заголовних слів, які несуть семантичне ускладнення. В цьому випадку різні форми слова реалізують його головне номінативне значення – «дощ». Завдяки зміні граматичного часу, а саме граматичного значення, не порушуючи повторення, автор від загального опису переходить до миттєвого сьогодення. Тобто від вживання Past Indefinite «...*glistened in the rain*» до Past Continuous – «*It was raining*».

Одноманітність подій в оповіданні, про те, що дощ йде довго, передається завдяки деталям опису, таких як: на площі вже не було ні однієї автівки; хоча доріжки покриті гравієм а, отже, добре поглинають воду, на них стоять калюжі; широколисті пальми вже не дають притулку від дощу. Автор пише «*The rain dripped from the palm-trees*». Дієслово «dripped» передає характер дощу (далі буде кореневий повтор «*dripping green tables*») – це не літній короткочасний дощ, а настирна осіння злива. Об'єднання «дощу» з «морем» в єдиному реченні, при синтаксичному паралелізмі, лексичному повторі і алітерації підкреслює відчуття монотонного дня і включається в систему причинно-наслідкових стосунків в оповіданні. Дійсно, вони не мають знайомих, вийти на вулицю не можна, залишається лише сидіти в номері та спілкуватись один з одним.

Проте спілкування носить надзвичайно обмежений характер. З першої фрази другого абзацу ми дізнаємося, що ці двоє американців – подружня пара. Ця інформація вводиться ненавмисно, а мимохідь у реченні «*The American wife stood... looking out*». Наявність дієслова сприйняття дозволяє віднести описи, які його обрамляють, до так званих авторизованих висловлювань. Опис площі на початку розповіді і далі столу, з якого крапає вода, авторизовані, тобто вони мають автора, конкретну особу, що сприймає картину. Використання автором слова «outside», на початку другого речення другого абзацу, підкреслює наявність спостерігаючої особи, імпліцитно припускаючи антитезу «inside». У кінці першого абзацу є аналогічна структура: «...*a waiter stood, looking out*». Але про те, що обговорюване сприйняття картини належить не офіціанту, а американці, свідчить оборот – «Across the square», який підкреслює, що тепер точка спостереження знаходиться на боці готелю.

У наступному реченні автор вводить друге заголовне слово – «cat». Е.Хемінгуей використовує це слово упродовж розповіді 13 разів. Необхідно також врахувати, що молода американка використовує це слово в мові, тільки коли розмовляє по-італійськи і в найостаннішій своїй репліці. У всіх інших випадках вона називає кішку кицькою, спочатку це просто «kitty», потім ще тричі «poor kitty», і знову «kitty» – в цілому 7 разів. Таким чином, упродовж маленької розповіді, близько 4,0% віддані лексемі «кішка».

Слід зазначити, що повтори Е.Хемінгуея досить відомі у літературному просторі, саме вони підкреслюють особливість авторського стилю автора. У «Кішці під дощем» їх нараховується декілька. Наприкінці оповідання в межах однієї третини сторінки ми можемо спостерігати як слова «cat», «rain», «I want» повторюються 11 разів, дієслово «to read» і обов'язкова авторська ремарка «he (she) said», яка використовується навіть для останньої репліки героїні. Повтори несуть додаткову інформацію, бо кожне наступне вживання слова свідоме або несвідомо приєднується читачем до попереднього.

Семантичний об'єм слова росте, воно набуває нових значень, які в мові, в словнику не існують.

Отже, розглянувши оповідання, слід наголосити на семантичному розширенні заголовних слів, а також про набуття ними нового текстового значення – «незатишно, неприємно, недобре». Та все ж новела «Кішка під дощем» зберігає і своє початкове безпосереднє значення і виражає той привід, який служить початком для формування змістовно-концептуальної інформації твору. Вона виражає ідею про духовну глухоту зовні щасливих, соціально і фінансово процвітаючих молодих американців 20-х років.

Автор не використовує спеціальні мовні засоби, які б експліцитно виражали авторську ідею. Змістовно-концептуальна інформація збільшується поступово, завдяки акцентам (виражених за допомогою повторів), що підкреслюють певні особливості поведінки і мови персонажів, через зіставлення та порівняння їх характеристик, через широке та різноманітне використання художньої деталі.

Необхідно також зауважити те, як подається внутрішня мова героїні. Відкривши двері, вона виглянула на вулицю – «looked out», далі ми бачимо опис автора того, що вона побачила: «...raining... a man... crossing». Наступне речення починається зі зміни граматичного часу і появи Future-in-the-Past: «*The cat would be around... she could go along*». Таким чином, поява Future-in-the-Past в авторській оповіді без лапок є знаком введення голосу героя, передачею ролі оповідача цьому персонажеві, свідомством переходу до внутрішньої або неособисто-прямої мови.

Хотілося б також наголосити і на тому, що проза Е.Хемінгуея характеризується жорсткою текстовою зв'язністю, його речення тісно пов'язані один з одним і розгортаються за допомогою ланцюжка повторів.

Як було відмічено багатьма літературознавцями новела Е. Хемінгуея «Кішка під дощем» характеризується пронизливо тужливим тоном оповідання. Проте ця туга створюється не стільки мотивом безперервного дощу, скільки мотивом ностальгії. Це ностальгія не по певному місцю (батьківщині,

будинку), а по часу, періоду, що вже ніколи не вернеться. Не випадково Е.Хемінгуей змальовує неможливість точно осмислити вислизаючий часовий ідеал. Його героїня може лише перерахувати прикмети мінливого часу: *«I get so tired of it», she said. «I get so tired of looking like a boy». «I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel», she said. «I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her». «And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a kitty and I want some new clothes»* (Мені так набридло бути схожою на хлопчика... Хочу міцно зв'язати волосся, і щоб воно було гладким, і щоб був великий вузол на потилиці, і щоб можна було до нього доторкнутися... Хочу кішку, щоб вона сиділа в мене на колінах і муркотіла, коли я її гладжу... І хочу їсти за своїм столом, і щоб були свої ножі і виделки, і хочу, щоб горіли свічки. І хочу, щоб була весна, і хочу розчісувати волосся перед дзеркалом, і хочу кішку, і хочу нове плаття...)

Якщо уважно проаналізувати бажання чи то жінки, чи то дівчини (wife, girl), то можна побачити певний набір літературних кліше, що позначають мирне стійке родинне існування. Буденність цього нудного існування, родинні вечери при свічках, характерні для людей минулого покоління, стають в ХХ столітті чимось звабленим, викликають гостру тугу по світу, який відомий героїні лише по книгах, що розкидані в готельному номері. Але повернення до цих часів неможливе.

Слід наголосити на тому, що Е. Хемінгуей зображує відчуття туги не по побутовій влаштованості. Він розкриває набагато глибші та складніші відчуття – це стихійне прагнення до отримання втраченої етичної, духовної стійкості. Необхідно звернути увагу також на такий момент: художник, надзвичайно скупий на слова, підкреслює, що героїні подобався «високий старий» господар готелю. *«He stood behind his desk in the far end of the dim room. The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked his dignity. She liked the way he wanted to serve her. She*

liked the way he felt about being a hotel-keeper. She liked his old, heavy face and big hands». (Він стояв у конторки в далекому кутку напівтемної кімнати. Він подобався американці. Їй подобалася незвичайна серйозність, з якою він вислуховував всі скарги. Їй подобався його поважний вигляд. Їй подобалося, як він прагнув зробити послугу їй. Їй подобалося, як він відносився до свого положення господаря готелю. Їй подобалося його старе масивне обличчя і великі руки.)

Мабуть, героїня Е. Хемінгуея сприймає господаря готелю як складову частину того світу, який відродити вже неможливо. Новела «Кішка під дощем» повинна підкреслити безвихідне положення героїні, мізерність та безрадісне життя покоління післявоєнного часу.

Твори Е. Хемінгуея – це школа майстерності художньої літератури. Він розробив власний стиль психологічного письма, залишив неймовірні зразки оригінальної сюжетної лінії прозаїчних творів. Роботи Е. Хемінгуея – є зразком служіння майстра ідеалам істини та гуманності, вони є прикладами власної порядності і відваги в боротьбі зі злом. Ім'я Е. Хемінгуея асоціюють з глибоким розумінням підтексту та його змістовно-коцептуальної інформації. Письменник використовував не лише слова, а й паузи, натяки та мовчання героїв щоб донести до читача бажаний зміст.

Завдяки унікальному таланту Е.Хемінгуея та гуманістичному напрямку в його творах та своєрідності художнього стилю, у письменника склалася репутація найвидатнішого американською прозаїка ХХ століття.

2.2. Новела К. Менсфілд «Чужа»

Кетрін Менсфілд – одна з найвидатніших письменників Нової Зеландії. Вона народилась 14 жовтня 1888 року у Веллінгтоні, в досить заможній сім'ї банкіра. В 19 років Кетрін переїжджає до Англії, де у 1920 році виходить її перша збірка оповідань «Блаженство». Проте найбільшої популярності в літературній сфері здобула збірка новел «Вечірка у саду» 1922 року. Завдяки

своїм літературним працям Кетрін Менсфілд відіграла велику роль у розвитку такого жанру як новела. Її короткі оповідання відомі використанням потоку свідомості та невластиво-прямої мови для зображення рутинного життя людей. Стиль її художньої прози насичений різноманітними поетичними деталями, що характеризують вплив Антона Чехова. Головний зміст творів фокусується на психологічних конфліктах особистостей, розкриваючи теми кохання та смерті [57, с.75].

Новела Кетрін Менсфілд «Чужа», опублікована у 1921 році, є однією з найкращих її оповідань [53, с.381]. Зміст твору ніби балансує між психологічною реальністю та соціальною сатирою. Сюжет оповідання фокусується на образі чоловіка, залежного від уваги та прихильності своєї дружини.

Як і більшість новел К. Менсфілд, «Чужа» – це зображення життя заможного подружжя на початку двадцятих років ХХ століття. Головні герої твору – Джон та Джейн Гаммонд належать до впливових кіл країни. Новела присвячена психологічним аспектам їх взаємних стосунків, відношенням один до одного та зображенню їх емоційного стану. Оповідання розпочинається описом знервованої атмосфери очікування приїзду місіс Гаммонд. К. Менсфілд майстерно зображує схвильований стан Джона Гаммонда, використовуючи невластиво-пряму мову передає не лише його відчуття, а й думки.

Домінуючими особливостями авторської оповіді К. Менсфілд у новелі «Чужа» є використання таких засобів як наростання і контраст. Це досягається завдяки тому, що форма викладу в оповіданні постійно змінюється. Використання автором внутрішньої і невластиво-прямої мови містера Гаммонда, авторських вкраплень та діалогу взаємодоповнюють один одного [62, с.32]. Необхідно звернути увагу на те, що усі типи оповіді можуть бути представлені в одному абзаці, у зв'язку з чим трансформація від одного погляду до іншого відбувається приховано та сприймається ретроспективно. Так, перша частина оповідання починаються зі слів «*I expect*

you do», «*No, not yet. Steady*», «*Hammond stuffed the cigar case*». Крім основного переходу від однієї форми вираження до іншої, від однієї свідомості до іншої, така організація абзацу суттєво допомагає закріплювати текстові посилання, у тому числі міжабзацні. Усі наведені вище приклади є репліками або діями у відповідь, а отже, пов'язані з попередніми абзацами в єдиний спосіб діалогу чи розповіді. Проте основним засобом спілкування та утворення єдності й завершеності тексту є безперервний розвиток домінантних характеристик героїв, що закінчується антикульмінацією наприкінці твору.

Слід також звернути увагу на те, як формується провідна лінія розповіді, що включає і характеристику самих персонажів, і створення загальної тональності оповідання. Автор створює атмосферу схвильованого очікування вже в першому абзаці. К. Менсфілд використовує такі стилістичні засоби лексичного рівня як гіперболи (*never, immense*), метафори (*people – flies, spiders*), образотворчі дієслова (*scream, race up, cluster, swarm*), парні епітети (*tiny black, grey wrinkled, immense motionless*), неодноразово повторювані слова «*little*» і «*tiny*».

Головною особливістю авторської оповіді є те, що з перших же слів читач стає учасником подій розповіді за допомогою займенника «*you*». Вводяться розмовні елементи – «*you could just see*». Створюється враження безпосереднього спостереження, відчуття переміщення погляду – «*Now there was a gleam...*», «*Now a tiny...*». Таким чином, хоча письменниця і не передає роль автора оповідачеві, розповідь ведеться нібито зсередини, з того невеликого натовпу, який авторизує картину («*It seemed to the little crowd*»).

В наукових роботах зі стилістики та інтерпретації тексту, подібний ефект отримав назву – «імплікація передування». В. Кухаренко зазначає, що «головне призначення такого типу імплікації вбачає в створенні уявлення про наявність попереднього досвіду, загального як для письменника, так і для читача» [30, с.115]. Головними засобами організації імплікації передування є використання означеного артикля, особистих та вказівних займенників. У

новелі «Чужа» подібним засобом слугує використання особистого займенника «you». Імплікація передування не змінює загальної емоційно-оцінної спрямованості тексту, проте надзвичайно збільшує його змістовну ємкість.

Авторське ненормативне передування займенникового анафоричного заступника створює «початок з середини», тобто в даному випадку передає інформацію про тривалість очікування. К. Менсфілд створює уявлення про те, що люди чекали підходу корабля ще до початку розповіді. Саме ж слово «boat» з'являється лише на другій сторінці. До цього автор вживає лише непрямі вказівки на об'єкт очікування. Використання займенника у першому реченні є досить розпливчатим («*she was never going*»), що і допомагає створити певну атмосферу. В українському перекладі знімається це враження загального передтекстового досвіду спостерігачів-учасників і читачів, яке в англійському тексті закріплюється введенням сигналу безпосереднього читацького включення займенником «you». Проте у перекладі збережена позиція «зсередини», яка передана повтором займенника «ось».

Для конкретизування об'єкту та ситуації в цілому автор використовує позначення частин корабля – «*the stern*», «*the deck*», «*the bridge*». Власне ж використання слова «the boat» з'являється начебто випадково в репліці персонажа, як може з'явитися неодноразово згадуваний і ситуативно певний об'єкт.

Встановивши атмосферу імовірного контакту з читачем, автор вводить героя. Тут усі його дії, висловлювання, реакція інших персонажів спрямовані на те, щоб показати його сильне хвилювання. Проте письменниця робить акцент на те, що містер Гаммонд – не знервована метушлива людина, що не володіє собою, а підкреслює, що його стан викликаний тими відчуттями, емоціями, що переповнюють його в даний момент.

Таким чином, К. Менсфілд створює першу опозицію двох якостей героя. З одного боку, його упевненість в собі, стабільність, високе суспільне і фінансове становище. Це досягається за допомогою опису його одягу, форми

звернення до нього начальника порту, пізнішого опису урочистої зустрічі в готелі, згадки про ділових партнерів і знайомих, що сиділи у фешенебельному і дорогому барі, характеристики каюти місіс Гаммонд, їх номерів в готелі, купе на двох в потягу додому. З іншого боку, відбувається постійне нагнітання ознак його хвилювання. Вони усюди – в авторських описах його дій (*marching up and down; twirling; his eyes searched; Again his overcoat was unbuttoned i дали deep throbbing of his heart; bawled a loud, strange Hullo; his heart was wrung with such a spasm; he groaned for love*), в авторських кваліфікаціях (*quick, eager glance, so nervous and yet so friendly ... searched anxiously ... tremendously excited, quickly... made the calculations for the twentieth – fiftieth – hundredth time*), в його невласно-прямій мові, де нестримано критикується він сам (*what a fool*), капітан (*that cursed Captain*), портовий лікар (*dashed annoying*) і потім – («*the confounded stewardess*», «*the porter at the hotel*»).

Його дії по відношенню до інших знаходяться в прямій залежності від його відношення до місіс Гаммонд. Автор неодноразово підкреслює це описами того як він, наприклад, дбайливо підтримав дівчинку на березі, але миттєво забув про неї, як тільки почав рухатися корабель; захоплений почуттями, що наринули, коли побачив дружину, виливає їх на начальника порту і дарує йому усі свої цигарки; ризикуючи ускладнити ділові контакти, проходить повз знайомих, поспішаючи залишитися наодинці з дружиною; вихована людина, він прагне скоріше відвезти дружину, не давши їй можливості попрощатися з капітаном і пасажирами; люблячий батько, він гнівається, що розмова про дітей може перешкодити його єднанню з дружиною. Усі ці характеристики, майстерно підібрані автором, видають його сильне і глибоке почуття.

Проте стосунки з іншими – це опосередкований спосіб показу переживань героя. Основним, безпосереднім засобом залишається його внутрішня і невласно-пряма мова.

Приблизно третина розповіді написана саме в цій формі, підкреслюючи особливості авторського стилю. Не переказуючи, а показуючи думки і емоції героя зсередини, з його власної точки зору, К. Менсфілд створює образ зовні сильної, упевненої в собі і досягаючої успіху людини, але внутрішньо дуже невпевненої і легко ранимої особистості, яка любить і має сумнів в силі почуттів у відповідь. Цей контраст зовнішнього і внутрішнього досягає кульмінаційної точки, коли герой, обіймаючи таку дорогу йому жінку, відчуває неповноту їх стосунків: «*groaned for love*», «*caught her close*» і «*had the feeling he was holding something that never was quite his – his*».

Таким чином, К. Менсфілд переміщує увагу читача на другу антитезу оповідання – між героєм і героїнею. На відміну від чоловіка місіс Гаммонд багато спокійніше після десятимісячної розлуки: «*her cool little voice*», «*the familiar half-smile*», «*she drew his hand away*». Вона пам'ятає усі дрібниці протоколу світської поведінки. Вона дуже мила з чоловіком, називає його «*John, dear*» і «*darling*», що протистоїть його пестливому «*Janeu*», але при цьому ніяк не висловлює того нетерпіння почуттів, яке помітно в його поведінці. Автор багато разів підкреслює незмінність її зовнішності і манери поведінки: «*she was just the same*»; «*Just as he'd always known her*»; «*as always, he had the feeling*»; «*never knew – never knew for dead certain*»; «*would he always have this craving*».

К. Менсфілд наголошує на тому, що в розмові героїні важливий кожен нюанс: недомовленість, частий обрив фрази, який передається емпатичним тире, повтори. Тут з'являється емоційна інтонація, графічно виражена курсивом, епітети, що свідчать про її відверте співчуття (*Poor fellow, too weak to move a finger*), сарказм у відношенні до думки чоловіка (*the stewardess!*), єдині в її мові вигуки (*Oh, my dear; Oh it wasn't*). Автор підкреслює, що героїня втрачає зовнішнє самовладання через надмірну увагу чоловіка (*She was looking away from him; She was speaking scarcely above her breath; her hand fell*).

Тільки зараз, стає зрозумілим заголовок оповідання «The Stranger», яке спочатку начебто реалізується як «чужий, незнайомиць, випадковий попутник» і виконує роль приводу для розгортання імпліцитного, глибинного сенсу твору, набуває істинний, фінальний сенс – чужа, далека жінка. Виявляється, вона здатна на сильні почуття, але вони жодного разу не були звернені до чоловіка. Можна сказати, що перед нами ще один контраст, який реалізується в ефекті обдуреного очікування. Проте трактувати сенс заголовку оповідання можна і в його прямому значенні. Тобто, «the stranger» – це незнайомиць, який помер на руках місіс Гаммонд і спогади про якого назавжди залишаються між подружжям. Відчуття присутності когось третього К. Менсфілд передає за допомогою думок та відчуттів самого містера Гаммонда – «*Spoilt their evening! Spoilt their being alone together! They would never be alone together again*».

Слід відзначити, що внутрішньої і невласне-прямої мови героїні в розповіді немає. Контраст її образу автор створюється за рахунок невідповідності тієї позиції, яка сформувалася на основі думок чоловіка і її поведінки на кораблі, тобто за рахунок того, що очікувалось і того, що дійсно сталося.

Проза К. Менсфілд надзвичайно багата використанням різноманітних стилістичних засобів. На фонографічному рівні можна знайти приклади ономаатопеї та графонів. В наукових роботах зі стилістики онометопея позначає слово, що є результатом звуконаслідування, яке виникло на основі фонетичного використання немовленнєвих звукових об'єднань. В новелі можна знайти наступні приклади слів, позначаючих різноманітні звуки: *creak, wailed, wheezed, rig-ringing*. Онометопея використовується для створення звукового ефекту, передачі емоційного стану головного героя, його хвилювання. На фонографічному рівні необхідно виокремити також приклади графонів – слів, що позначають навмисне викривлення орфографічної норми та відображають індивідуальні або діалектичні порушення фонетичної норми. Так, наприклад, використання у реченні слів:

We might have been able *to stir 'em up*; I *wan'* my tea; You got Mrs Hammond on board, *ain't yer?* допомагає виокремити фонетичні особливості персонажів, що підкреслюють їх приналежність до певної соціальної групи та індивідуальність вимови.

Проте, найбільшу увагу необхідно звернути на використання стилістичних засобів на синтаксичному рівні мови. Проза К. Менсфілд насичена реченнями різноманітними за своєю будовою: прості, складні, ускладненні різними дієприкметниковими та дієприслівниковими зворотами. В новелі можна знайти приклади використання еліптичних речень: *All well? All well. Much better. Splendid.* Вони вживаються в діалозі та передають ефект швидкоплинності подій, атмосферу поспіху. Автор використовує емоційні конструкції (*But today he did notice... Finally, they did escape...*) для підкреслення думок та бажань містера Гаммонда. Внутрішня та невластива пряма мова передається в тексті за допомогою анадіпласиса та відокремлених конструкцій. Вони дозволяють підкреслити значущість думок та почуттів головного героя, передати атмосферу знервованого очікування та сподівання зустрічі з коханою жінкою.

Таким чином, використовуючи різні засоби К. Менсфілд створює взаємодію і наростаючий конфлікт двох образів, кожен з яких побудований по принципу контрасту зовнішнього і внутрішнього, очікуваного і реалізованого, перспекції та ретроспекції.

Творчість Кетрін Менсфілд викликає захоплення у більшості читачів знайомих з англійською літературою ХХ століття. Головна цінність її новел не стільки в розгортанні сюжету, скільки в майстерному зображенні емоційного психологічного стану героїв, їх взаємовідношень та проблем.

2.3. Новела Е. Колдуелла «Дочка»

Письменник-прозаїк Ерскін Престон Колдуелл – представник реалістичного напрямку в літературі ХХ століття, визнаний майстер

американської новелістики, що вміє через одиничну подію розкрити гострий соціальний конфлікт. Він народився 17 грудня 1903 року в містечку Уайт-Оук, у сім'ї священника. Після закінчення школи, Е. Колдуелл чотири роки вчився у Віргінському університеті, цікавлячись головним чином літературою і соціологією. Інтерес цей виявився не лише в художній творчості Е. Колдуелла, але і в опублікованій ним брошурі «Фермер-половинщик» 1935 року, в циклі лекцій «Половинщики Півдня», прочитаному в 1938 році для слухачів Прогресивної школи соціальних досліджень в Нью-Йорку, а також в його фото книжках [59, с.39].

Літературознавці та теоретики найбільш плідним етапом в творчості Е. Колдуелла вважають тридцять років. В його новелах, романах і книжках публіцистики Америка постає краєм тютюнових і бавовняних плантацій, виснаженої землі, жалюгідних хатин. Його героями були білі бідняки, половинщики, негри, люди, що живуть в нещасті та злиденності, піддаються безперестанним знущанням і прямому терору з боку білих господарів ведучих себе як рабовласники. Його герої живуть в такій обстановці, яка позбавляє людяності, робить з людей фізичних і моральних калік, замкнутах в собі диваків або монстрів [25, с.134]. Проза Е. Колдуелл реалістична. Він сам живе життям цих людей і часто навіть не відокремлює їх від себе, вводячи в текст розповідача з їх же середовища. В прозі Е. Колдуелла виокремлюють три головні сфери спостереження. По-перше, це застійна глушина Півдня, від Джорджії до побережжя Мексиканської затоки. По-друге, це хуторяни Нової Англії і Зелених гір штату Вермонт. І по-третє, це людський натовп великого міста, що легко підкоряється негодам життя.

Е. Колдуелл змальовує типові події того часу: розорення фермерів Півдня, здичавіння хуторян Півночі. Він описує явища, що виникають усюди, лише з поправкою на місцеві умови. Зображуючи достовірну реальність, письменник співчував своєму народові і в міру своїх сил намагався боротися з соціальним злом [59, с.79].

У цілому ряді розповідей Е. Колдуелл показує, як нужда штовхає голодних на зраду і злочин, як гроші дають право безкарно знущатися над людьми і вбивати їх. В своїх оповіданнях письменник порушує мотив соціального протесту не лише проти пригноблення бідняків, не лише проти самого факту лінчування і наруги над афроамериканцями, але і проти соціальних умов, які породжують і роблять можливими ці безкарні, узаконені злочини. Співчуття до простих людей переростає у нього в свідому пошану до сильних людей, здатних на боротьбу.

Образи Е. Колдуелла написані об'ємно, підкреслюючи їх гротескність. Проте всі вони узяті з життя, зображені реалістично. Його персонажі не просто характерні, вони типові [44, с.103].

Мовна палітра Е. Колдуелла також дуже багата та різноманітна. В своїх розповідях він користується фольклором, народними повір'ями, приказками, прислів'ями, з яких інколи зростає сюжет цілої розповіді. За жанром виокремлюють різні види його розповідей: побутовий анекдот, лірична мініатюра, музичний вірш в прозі, різкий сатиричний гротеск.

Різнманітна і сюжетна майстерність Е. Колдуелла. Він неодноразово звертається до однієї і тієї ж теми або навіть ситуації, розробляючи її у формі анекдотичної розповіді «В суботу вдень» і у вигляді цілої повісті «Випадок в липні» (1940), де аналогічний випадок розгортається у всіх своїх соціальних проблемах і де розкриваються таємні пружини, що заставляють людей діяти або не діяти в даних обставинах саме так, а не інакше [25, с.158].

«Дочка» – одне з найкращих оповідань Е. Колдуелла [27, с.453]. Проблеми, розкриті в розповіді, і його стилістичні особливості підтверджують цей висновок, представляючи типовий зразок короткої прози притаманної письменнику.

Необхідно звернути увагу на те, що експозиція, зав'язка твору і навіть початок розвитку дії не дають читачеві уявлення про центральну подію. Перше повідомлення про те, що сталося якесь нещастя автор вводиться за допомогою означеного артикля «the» у фразі – «*had taken the word*».

Стилістичні особливості авторської оповіді підкреслюються використанням власних назв. Дійові особи, які позначені іменами, полковник Максвелл і Джим, включаються в оповідання відразу, без експлікації свого положення і своїх стосунків. Автор розповідає про них імпліцитно в діалозі безіменних представників натовпу. У другій половині розповіді, після визначення центральної події в дію включаються нові персонажі.

Е. Колдуелл досить повно характеризує трикутник: Джим – натовп – шериф, проте не розкриває читачу про подію яка відбулась. Лише після того як читач ознайомиться з більш ніж половиною розповіді, з'являється перший натяк на початок пояснення. Автор вводить в процес оповідання слово «accident», яке дає лише найзагальніше уявлення про подію. Вторинне його використання в питанні дає перше наближення до відповіді: «*I picked up my shotgun and done it*». Пояснення Джима розкривають істину, проте сама подія залишається прихованою автором. Констатація факту здійснюється в двох репліках з натовпу – «*to kill a little girl*», «*picked up the gun and shot her*».

За допомогою такого оформлення структури розповіді автор, по-перше, постійно нагнітає напругу, а по-друге – створює ефект розповіді очевидця, що знайомиться з подією в порядку його природного розгортання. Автор передає функції оповідача безіменному розповідачу, що зацікавлено спостерігає за подіями або приймає участь в них. Це є характерною стилістичною рисою творів Е. Колдуелла.

В процесі розгортання оповідання ми відчуваємо, що автор цілковито розділяє точку зору оповідача. Це враження однонаправленого оповідання створюється за допомогою різноманітних стилістичних засобів. Перш за все, за рахунок структури образу центрального персонажу. Автор увесь час підкреслює його розгубленість, відчуття того, що він не усвідомлює повною мірою, що зробив. В мовній партії героя власне розповіді про нещастя немає. Він знову і знову повертається до причини нещастя. Речення «*I just couldn't stand it no longer*» з незначними варіаціями повторюється 7 разів, тобто є присутнім у більш ніж половині усіх реплік Джима. Використання автором

повторів відбиває емоційно-психічний стан героя, доведеного до повного відчаю. У Джима повністю зміщені уявлення про причинно-наслідкові зв'язки: він не вбивав дочку, він просто змусив її замовкнути єдиним доступним йому в подібній ситуації способом. Тому він не говорить про дочку, як про небіжку. Навіть з приводу принесеного шерифом сніданку він повідомляє, що це його дочка голодна, а не він. Така відповідь примушує шерифа увірувати в божевілля заарештованого. Автор наголошує, що Джим дійсно не в собі. Але цей стан настав у нього не як наслідок жахливого вчинку, а значно раніше. Він приголомшений тим, що його пограбував хазяїн. Ця волаюча несправедливість – друга, лінія його мовної партії, що постійно повторюється.

Слід зазначити, що саме цей момент у творі вказує на причину, звідси починається відчай безпорадності, крайньою точкою якого став нічний постріл. Саме в цьому визначенні справжніх витоків конфлікту і проявляється авторська позиція. Е. Колдуелл ні де експліцитно не називає волаючу соціальну нерівність істинним злочинцем, але логіка розвитку образу центрального персонажу, його мовна характеристика, розвиток його контактів з натовпом і еволюція поглядів останньої – свідчення однозначності авторських позицій.

Зазначимо, що натовп у Е. Колдуелла – колективний образ. Ні мова, ні поведінка, ні репліки, звернені до Джима і шерифа, не дозволяють виділити з неї будь-які індивідуальні особистості. Цьому сприяє і анонімність найменування автором окремих її представників. Натовп соціально однорідний, складається з таких же спільників, як і сам Джим: неосвічених, безправних людей.

Е. Колдуелл майстерно змальовує еволюцію масової свідомості: спочатку збентеження при повідомленні про факт злочину, потім нелегкі спроби укласти ситуацію у випробувані практикою моделі поведінки, інтуїтивний висновок про невинність героя («*but somehow, it don't seem right*») і, нарешті, розв'язка, яка підкреслює рішучість і єдність присутніх.

Джим не став ізгоєм. Акт єднання маси з ним, висловлювання колективної думки, що завершує еволюцію збірного образу натовпу, рішучий тон розв'язки (*jumped, jerked, jabbed*) – це теж ознаки вираження позиції автора.

Слід зазначити, що шериф, який замикає трикутник образів, також представляє собою надзвичайно характерну для Е. Колдуелла фігуру. Натовп не виказує ні поваги, ні страху по відношенню до нього: «*The man... elbowed the sheriff out of the way*»; «*A man shoved the sheriff away*»; «*He was elbowed out of the way*». До нього ніхто не звертається, його не включають в обговорення питань, він навіть сам не може зрозуміти, що і як сталося. Він проштовхується до вікна камери, як будь-який інший з присутніх, а не як втілена владою людина: «*...pushing forward one moment and being elbowed away the next*»; «*...trying to push forward*». Мабуть, таке звернення його не обурює, тон усіх його восьми реплік на адресу Джима звично доброзичливий, і всі вони містять корисні, але недоречні в цій ситуації поради. Цілком можливо, що він навіть внутрішньо згоден з вердиктом натовпу, і останню фразу розповіді можна було б розглядати як свідцтво боротьби між почуттям і боргом у охоронця закону. Проте, хотілося б наголосити, що послідовність розвитку його образу не дозволяє нам цього зробити. Боротьба почуттів і боргу припускає наявність моральних засад. Вона притаманна натурі сильній і глибокій. Шериф же усією своєю поведінкою в камері і потім в натовпі проявляє себе як людина абсолютно іншого складу. І його фінальний крок – це боязкий відхід від відповідальності приймати рішення. Прешкоджати рішенню натовпу він не може і не хоче. Адже всі ці люди – виборці, від яких якоюсь мірою залежить його доля під час чергових виборів в шерифи, і псувати з ними стосунки небажано. Підтримувати ж натовп ще небезпечніше, бо це означає йти проти полковника Максвелла. Таким чином, охоронець закону виявляється першим його порушником.

До цього висновку Е. Колдуелл підводить читача поступово і невідвортно. Окрім чіткого і недвозначного вираження своїх ідейно-етичних позицій, письменник демонструє в розповіді і свої основні естетичні

принципи. Одним з них є характеристика соціально-значущого явища через зовні незначущу деталь. Так, наприклад, на початку зав'язки ми можемо знайти абзац, в якому розповідається про молодого афро-американця, що везе бавовну повз збуджений натовп. У кінці розповіді говориться про білого чоловіка, який теж везе бавовну на переробку. Ситуації обох абзаців ідеально паралельні, але виходи з них діаметрально протилежні: «*the (coloured) boy whipped up the mules... and made them trot*»; «*the man... pushed through the crowd to... where all the shouting and swearing was being done*».

Афроамериканець, побачивши натовп білих людей, не знаючи, що відбувається, біжить від можливої небезпеки, бо увесь його попередній досвід багатьох поколінь вчить, що від натовпу білих можна очікувати лише неприємності. Білий же в тій самій ситуації реагує теж природним і звичним чином – він хоче з'ясувати, що сталося.

Расова проблема не знаходиться в центрі уваги письменника в цій розповіді. Проте мешканець півдня Е. Колдуелл був дуже добре ознайомлен з положенням подій у своїй країні і часто писав про них. Тут перед нами освітлене найболючіше питання Америки через деталь зовнішньої дії, яка займає лише фонову позицію в загальній структурі розповіді.

Через імпліцитну художню деталь охарактеризовано і тяжке матеріальне становище спільників, що становлять натовп. Ця деталь іншого характеру. Її включення в систему художніх засобів твору здійснюється шляхом ретельного відбору мовного матеріалу під час розмови натовпу. Люди розмірковують про можливість узяти голодну дитину у свій будинок, при цьому кожен використовує слово «something» – «*something for her to eat*», «*could have fed her something, somehow*». Таким чином, Е.Колдуелл підкреслює, що в кожному будинку люди живуть у злиднях і прогодувати зайву дитину дуже важко. Тобто тут знаходить своє віддзеркалення проблема бідного дрібного фермера, що була актуальною в той час і яка дуже хвилювала письменника.

Слід звернути увагу й на те, що автор гранично скупий у своїх кваліфікаціях: в тексті всього 8 визначень, з яких тільки три – «*long, thin face*» і «*milling crowd*» – мають певну суб'єктивно-оцінну конотацію. Проте, це не заважає письменнику торкнутися ряду найгостріших проблем сучасної йому дійсності, зайняти недвозначну позицію по кожній з них і довести її до читача у високо художній, яскравій, індивідуальній формі.

2.4. Методичні рекомендації для студентів щодо інтерпретації художнього тексту

Розвиток умінь по інтерпретації тексту є одна з найважливіших цілей при вивченні англійської мови. Проте, саме інтерпретація викликає у студентів багато труднощів. У зв'язку з цим представляється необхідним узагальнити викладений матеріал і спробувати представити методичні рекомендації по виявленню способів авторської оповіді. Слід зазначити, що художній текст – це складний комунікативний акт мови. Це не лише втілення результатів художнього бачення та розуміння навколишнього світу письменником, а й продукт даний читачу для адекватного сприйняття та інтерпретації [30, с.245]. Тому при виявленні способів авторської оповіді необхідно враховувати особливості інтерпретації художнього тексту в цілому.

Слова, фрази та їх поєднання в художньому творі, утворюючи подібність повідомлення, характеризуються при цьому певною поліфункціональністю. Вони будують взаємозв'язки усередині твору, відображуючи не лише вигадані події подібні до реальних, а й аналогії з реальним світом [32, с.145]. Для процесів в реальності притаманна багатовимірність і багатовалентність, тому людська свідомість добудовує різноманітні стосунки і в світі вигаданому. Така особливість мислення дозволяє, наприклад, тлумачити поведінку персонажа, виходячи з власного досвіду та існуючих теорій, так само, як і поведінку реальної особистості,

відомості про яку відомі читачу. В той же час людині притаманно проектувати свої уявлення, відчуття, хвилювання як на об'єкти, що оточують його насправді, так і на художні образи. Завдяки цьому, герої, епізоди, деталі тексту можуть за асоціацією зв'язуватися з цілим колом понять, а також наділятися символічним, міфологічним, ідеологічним, або психологічним значенням [43, с.92].

Таким чином, під інтерпретацією ми розуміємо сприйняття ідейно-естетичної, смислової і емоційної інформації художнього твору, що здійснюється шляхом відтворення авторського бачення і пізнання дійсності. Завданням інтерпретації тексту є відображення та розуміння закладених в ньому думок і відчуттів письменника [58, с.61]. Інтерпретація – це пошуки і виявлення об'єктивних причин художньої дії витвору мистецтва. Вона здійснюється ретроспективно, тобто читач осмислює передану автором багатообразну інформацію лише після прочитання тексту. Необхідно враховувати також інтерпретацію в процесі сприйняття твору. Проте, в цьому випадку вона носить швидше прогнозуючий, ніж стверджуючий характер. Текст є не завершеним, отже, перспектива твору не реалізована та складні художні структури ще не повністю відображені в загальній системі твору. Таким чином, для здобуття надійних даних в процесі інтерпретації слід враховувати цілий текст. Повертаючись до тексту, при повторному, аналітичному, розгляді слід постійно мати на увазі, що найважливіший напрям процесу інтерпретації – це адекватне сприйняття авторської оцінки персонажа, без чого розкриття концепту неможливе. Якщо вираження емоційно-оцінних позицій автора носить переважно імпліцитний характер і відкриті зауваження автора відсутні, точка зору письменника з приводу персонажа розуміється зі збігу або неспівпадання прямої або внутрішньої самохарактеристики героя з урахуванням чужої думки про нього, представлені в інших мовних партіях; з його поведінкою і загальним образом, відбитим в авторській мові [34, с.125].

Враховуючи роль та оцінку персонажа в конфлікті, манеру, спосіб, розгорнутість його зображення, можна говорити про співвідношення сил у творі, що допомагає читачу у виявленні концепту – домінантного поняття художньої структури.

Необхідно звернути увагу на те, що художня структура твору досить складна та багатоярусна, тому в завдання інтерпретації тексту може не входити розгляд усіх засобів актуалізації художнього твору, що забезпечують його додаткову інформаційно-естетичну глибину та ємкість. Проте інтерпретація тексту повинна відповісти на питання, яку ідею затверджує автор, який етичний імпульс несе його прагматична установка та довести доцільність висновків письменника, виходячи з матеріальної даності тексту [20, с.94].

Як зазначала Кухаренко В.А., інтерпретація – це збагачення власного світу шляхом збагачення чужого способу пізнання дійсності, це постійне оновлення ідей, думок і хвилювань людей, яких вже немає, але які продовжують служити людству. Інтерпретація тексту – це практичний доказ єдності форми і змісту, поза якою витвір мистецтва не існує [30, с.117].

При інтерпретації тексту та виявленні способів авторської оповіді студенти повинні:

- знати історію виникнення і розвитку теорії і практики тлумачення твору, інвентар виразних засобів англійської мови та різні підходи до інтерпретації, ключові постулати і положення теорії тексту;

- вміти користуватися когнітивним апаратом лінгвістики тексту, розпізнавати концептуальний сенс тексту, аналітично осмислювати і обґрунтовувати своє розуміння;

- бути ознайомленими з основними теоріями вітчизняних та закордонних лінгвістів по теорії тексту та його інтерпретації;

- володіти навиками теоретично обґрунтованого тлумачення тексту [18, с.175].

Спираючись на вище перераховані вимоги та принципи інтерпретації тексту, хотілося б сформулювати наступні методичні рекомендації для студентів, щодо виявлення способів авторської оповіді в художньому творі.

По-перше, аналіз тексту необхідно розпочинати зі знайомства з біографічним та творчим шляхом автора, а також з історичною епохою в якій він творив. Інформація про біографічні відомості письменника допомагає в розумінні мотивів, які вплинули на створення цього твору. Такий аналіз дозволяє не лише зрозуміти задум автора, а й уявити собі культурно-історичний пласт часу, коли писався цей твір.

Розуміння культурно-історичної ситуації, в якій був написаний текст, складається з вивчення особливостей цієї країни, всіх конкретних обставин культури, а також інших літературних джерел, які були зроблені в цей історичний період. Така інтерпретація дає можливість оцінити дії героїв твору з позицій іншої культурно-історичної епохи. Культурно-історичний фон формує смислове поле тексту, додаючи ті сенси, які не можна зрозуміти тільки на основі самого тексту: це можуть бути, наприклад, емоційно-оцінні, аксіологічні, когнітивні сенси [11, с.39]. Аналіз культурно-історичного фону ефективно проводити шляхом визначення концептів, зачеплених в тексті та пов'язаних з ним. Наприклад, такий метод є актуальним при вивченні творів Е. Хемінгуея та Е. Колдуелла.

Текст може слугувати для реконструкції картини світу культури, в якій він був створений: художні тексти, написані у віддалені від нас історичні епохи, можуть сприйматися як джерела інформації про ці епохи. Але в той же час, ці тексти не завжди досить експліцитно виражають таку інформацію. Таким чином, для визначення морально-етичних цінностей і норм поведінки людей іншої епохи за допомогою тексту художнього твору потрібна певна інтерпретація цього тексту, за допомогою якої їх можна буде виявити.

Повертаючись до методичних рекомендацій, слід зазначити, що наступним кроком у виявленні способів авторської оповіді є розуміння фактичної інформації твору [13, с.134]. Тобто, студентам необхідно

сформулювати короткий зміст художнього твору: вказати головних героїв, час та місце де відбуваються головні події. Змальовуючи персонажів твору, треба звернути увагу на такі прагматичні характеристики як: соціальний статус, освіта, вік, походження, індивідуальні особливості мовлення, емоційний стан. Аналізуючи контекстуально-фактичну інформацію твору, необхідно враховувати і його поліфонічність. Це досить важливий етап рефлексії над текстом. Поліфонія – це спосіб подання подій у тексті, завдяки якому ми можемо побачити різні погляди людей на ситуацію в тексті: героїв, читачів, авторів і простих людей, а також думку громадян. Поліфонія – це поєднання думок. Завдяки поліфонії у тексті та її правильної інтерпретації, читачі можуть побачити викладені в тексті події очима різних людей. Виникає подвійна рефлексія: читач розуміє те, що розуміють інші.

Наступним етапом в інтерпретації художнього тексту є виявлення особливостей композиції твору. Це будова художнього твору, обумовлена його змістом, характером і призначенням, що допомагає у визначенні сприйняття тексту. Композиція – найважливіший організуючий компонент художньої форми, що додає твору єдність і цілісність, підпорядковує його елементи один одному [40, с.176]. Тому, говорячі про композицію твору, деякі теоретики вважають за необхідне враховувати також структуру тексту. При виявленні способів авторської оповіді звертають увагу на такі структурні елементи, як заголовок, ключові слова та власні назви. Авторське відношення до зображуваного проявляється на різних рівнях системи тексту. Тому в процесі аналізу тексту важливо виявити структурні елементи тексту і розглянути найбільш частотні в ньому лексичні одиниці, що відбивають особливу значущість для авторської свідомості понять, в аспекті їх семантичних трансформацій, сполучуваності і позиційного розподілу.

Для того, щоб вміти якісно інтерпретувати художній твір, необхідно знати основні текстові категорії, що допомагають у розумінні особливостей авторської оповіді. Категорія тексту є певним віддзеркаленням частини загальнотекстового сенсу різними мовними, мовленнєвими та власне

текстовими (композиційними) засобами. Серед найважливіших текстових категорій виокремлюють наступні: категорія зв'язності, категорія модальності та категорія імпліцитності [10, с.148].

Текст розуміється як структурне ціле, що характеризується ієрархією взаємопов'язаних елементів. Категорія зв'язності відображає основні характеристики тексту як багатогранної одиниці. Засобами вираження зв'язності мовлення виступають такі спеціалізовані мовні одиниці, як союзи *i, а, але, так, проте, оскільки, тому що*, а також одиниці, що одержують додаткове функціональне навантаження в мовному контексті: іменники в ролі повторів, особисті та вказівні займенники, деякий говір, конструкції зв'язку. Так, наприклад, для прози Е.Хемінгуя притаманне багаторазове вживання сполучника «*and*». У новелі «Чужа» К. Менсфілд найхарактернішим елементом зв'язності є використання займенника «*she*».

Категорія модальності виражає різні види відношення висловлювання до дійсності, а також різні види суб'єктивної кваліфікації про те, що було повідомлено в тексті. Розрізняють два типи модальності: об'єктивна та суб'єктивна. Об'єктивна модальність виражає відношення повідомлення до дійсності в плані реальності (існуючого) та ірреальності (неіснуючого) [14, с.53]. Категорія дієслівного звороту є основним засобом передачі модальності. На синтаксичному рівні об'єктивна модальність виражається шляхом зіставлення форми синтаксично дійсного способу з формою синтаксично ірреальної тенденції. Суб'єктивна модальність характеризується ставленням мовця до повідомленого змісту. Поняття оцінки складає смислову основу суб'єктивної модальності, яке включає не тільки логічну (інтелектуальну, раціональну) кваліфікацію повідомлення, а й різні види емоційних (ірраціональних) реакцій. Тому спосіб вираження модальності є унікальним для кожного автора і типу тексту, вони мотивовані та цілеспрямовані. Вибір цих методів завжди визначає невербальне завдання, а його виконання й утворює власну текстову модальність. Іншими словами,

категорія модальності спонукає розглядати текст як цілісний твір, а не як суму окремих одиниць, а.

Реалізація категорії імпліцитності відбувається в процесі декодування прихованого сенсу, на якому побудований художній твір. У імпліцитній смисловій лінії надзвичайно яскраво проявляється системність і взаємозалежність усіх компонентів тексту, тому що саме порівняння та протиставлення дуже різнорідних, різнорівневих явищ і призводить до усвідомлення наявності другого, прихованого сенсу повідомлення [20, с.135]. Характеризуючи категорію імпліцитності в художньому тексті, необхідно звернути увагу на імпліцитність заголовку, вживання імпліцитних деталей та на прихований сенс твору в цілому.

На завершальному етапі інтерпретації тексту та виявлення способів авторської оповіді, слід враховувати використання різноманітних стилістичних засобів, притаманних певному автору. Для створення адекватної картини інтерпретації, необхідно охарактеризувати засоби на усіх рівнях мови: морфологічному, фонетичному, лексичному та синтаксичному. Основна мета цього аналізу – зробити зрозумілою мову цілого тексту, розкрити значення рідко вживаних слів: історизмів та архаїзмів, іноземних слів, термінів. Також важливу частину аналізу складають стилістичні фігури і тропи. Коли ми розглядаємо текст, враховуючи в ньому одиниці мови як частини системи, то ми повною мірою оволодіємо реченнями цього тексту або, інакше кажучи, його змістом. Подібне розуміння тексту готує читача до його глибшого розуміння та допомагає у розкритті усіх елементів твору.

Таким чином, спираючись на вище перераховані методичні рекомендації можна сформулювати наступні етапи при аналізі способів авторської оповіді:

- ознайомлення з інформацією про біографію автора та культурно-історичну епоху;
- виокремлення концептуально-фактичної інформації твору;
- характеристика композиційної структури тексту;

- пошук способів вираження текстових категорій художнього твору;
- виділення стилістичних засобів на всіх рівнях мови: фонетичному, морфологічному, лексичному та синтаксичному.

Інтерпретація художнього твору базується на знаннях про особливості мови й мовлення, ситуації та контексту, правилах комунікації, фактах за межами мови та спілкуванні. Процедура інтерпретації складається з висунення і перевірки гіпотез щодо сенсу тексту або висловлювання. Тому, зазначені методичні рекомендації допоможуть студентам скласти якісний аналіз художнього твору, розкрити прихований сенс оповідання, сформулювати власну думку з приводу прочитаного тексту.

Висновки до розділу 2

Креативна особистість митця є невіддільною від сучасних умов суспільства, а продукт його творчості – художній твір – створюється у єдності суб'єктивних і об'єктивних факторів. Суспільство завжди впливає на творчість письменника та його індивідуальний стиль, в той же час творча індивідуальність художника виховує суспільство. На цьому тісному двосторонньому нерозривному зв'язку заснована життєвість мистецтва, його суспільний сенс. Твір створюється не заради розвитку певної області мистецтва, але для передачі ідей, думок, хвилювань письменника, тобто завжди комунікативно направлено. Якщо ж твір не несе жодної інформації читачеві, він перетворюється на акт самовираження автора, цікавий і доступний лише йому самому, який не має права називатися художнім твором, бо в ньому відсутні основоположні параметри останнього.

У такому складному комунікативному акті як твір, мова дана не лише письменникові для втілення результатів його бачення і пізнання світу, але і читачеві для їх адекватного сприйняття та інтерпретації. Аналіз творів англійської прози дозволив виокремити найголовніші особливості індивідуального стилю письменників та способи їх авторської оповіді.

Для художньої прози Е. Хемінгуея притаманна ясність і стислість вираження думок. Це досягається за допомогою використання різноманітних синтаксичних засобів мови. Найхарактернішими з них є еліптичні речення, називні, складні речення, які ускладненні повторами та дієприслівниковими зворотами. На лексичному рівні мови проза Е. Хемінгуея насичена епітетами, метафорами, порівняннями. Його авторській оповіді також притаманне використання символічних заголовків, що розкривають імпліцитний сенс новелл.

Проза К. Менсфілд характеризується використанням потоку свідомості та невласне-прямої мови для зображення рутинного життя людей. Стиль її художньої прози насичений різноманітними поетичними деталями таким як: звуконаслідування (онометопія), алітерація – на фонетичному рівні; вживання різних форм дієслова на морфологічному рівні; вставні та емфатичні конструкції, еліптичні та номінативні речення, повторення – на синтаксичному рівні. Головний зміст творів фокусується на психологічних конфліктах особистостей, розкриваючи теми кохання та смерті. Її оповідання балансують між психологічною реальністю та соціальною сатирою.

Новелістиці Е. Колдуелла притаманне розкриття гострого соціального конфлікту через зображення одиничної події. В його новелах, романах і книгах Америка постає краєм плантацій, рабства та соціальної несправедливості. Проза Е. Колдуелла характеризується поступовим розгортанням подій, що створюється за допомогою використання різноманітних стилістичних засобів на різних рівнях мови. Серед них найчастіше вживаються онометопія; лексичні та графічні скорочення; порівняння, епітети, метафори; паралельні конструкції, повторення, дієприкметникові звороти, риторичні запитання.

Авторська оповідь цих письменників характеризується певними особливостями та способами вираження, притаманними лише окремо взятій особистості. Вживання різноманітних лінгвостилістичних засобів дозволяє створити унікальний твір, передати головну ідею автора.

ВИСНОВОК

Художній текст є унікальним продуктом творчості будь-якого письменника. Авторська оповідь в ньому характеризується різноманітними стилістичними засобами вираження. Вона є однією з найголовніших художніх засобів реалізації сюжету твору та характеризується особистим відношенням письменника до зображуваного. Проаналізувавши приклади творів англomовної прози трьох різних представників, можна зробити висновок, що при виявленні способів авторської оповіді необхідно враховувати різноманітні компоненти художнього тексту.

Важливу роль відіграє образ автора, адже провідною категорією твору є сам письменник. Образ автора включає різноманітні прийоми побудови художньої дійсності, що мають певний індивідуальний характер. В ньому відбивається як спосіб індивідуалізації змісту, так і спосіб індивідуалізації словесно-мовної структури художнього тексту.

Під час інтерпретації твору необхідно враховувати емоційно-оцінні позиції автора. Експліцитна або імпліцитна манера викладу думок дозволяє виявити системність та взаємозалежність усіх компонентів тексту, підштовхнути читача до розкриття головного змісту твору. В ході аналізу новел було виявлено, що у Е. Хемінгуея, К. Менсфілд та Е. Колдуелла переважають імпліцитні засоби вираження емоційно-оцінної позиції автора. В їх оповіді імпліцитний зміст повідомлення є набагато важливішим, ніж той що розкривається читачам відразу.

В процесі виявлення способів авторської оповіді особливу увагу треба приділити структурній організації тексту. Вона дозволяє не лише наочно показати індивідуальні особливості авторської оповіді, а й розкрити модальність твору в цілому. В художніх творах кожного з представлених авторів заголовки новел мають символічний характер. Це дозволяє створити певну атмосферу сприйняття даних текстів та замислитися над прихованим

сенсом заголовка, який виявляється набагато глибшим ніж здається на перший погляд.

Найголовнішим поняттям, що визначає способи вираження авторської оповіді є індивідуальний стиль автора. Він визначається не лише естетичною свідомістю художника, втіленою в творі у формі образу автора-оповідача, але і індивідуальністю реального автора і специфікою його мовних засобів. Таким чином, для прози Е. Хемінгуея притаманне використання повторів, лаконічний, структурний зміст оповідання та воєнна тематика творчості. Новелістика К. Менсфілд характеризується вживанням невластиве-прямої мови для зображення внутрішнього світу героїв, їх емоційного стану та міжособистих відносин. У творах Е. Колдуелла порушуються найголовніші соціальні мотиви взаємовідносин між людьми, що розкриваються за допомогою реалістичних засобів зображення в тексті.

Аналіз новел «Кішка під дощем» Е. Хемінгуея, «Чужа» К. Менсфілд, «Дочка» Е. Колдуелла дозволило розширити уявлення про поняття «способи авторської оповіді», виявити їх різноманітні прояви в художніх творах та дослідити особливості використання на прикладах конкретних авторів. Отримані результати дослідження можна використовувати при розробці спецкурсів з інтерпретації тексту та стилістики англійської мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: [учебник для вузов] / Ирина Владимировна Арнольд. – М.: Флинта-Наука, 2007. – 300 с.
2. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика / Людмила Григорьевна Бабенко. – М.: Флинта-Наука, 2004. – 375 с.
3. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста: основы теории, принципы и аспекты анализа / Людмила Григорьевна Бабенко. – М.: Деловая книга, 2004. – 462 с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Академия, 2000. – 445 с.
5. Брандерс М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: [учебник] / Маргарита Петровна Брандерс. – М.: Инфра-М, 2004. – 416 с.
6. Брандерс М.П. Стил и перевод / Маргарита Петровна Брандерс. – М.: Либроком, 2009. – 128 с.
7. Бурлак Т.Ф. Пособие по стилистике английского языка: уровни лексики, синтаксиса и текста / Тамара Фадеевна Бурлак, Александр Павлович Девкин. – М.: Образование, 2005. – 289 с.
8. Бурлакова В.В. Синтаксические структуры современного английского языка: [учебное пособие] / Варвара Васильевна Бурлакова. – М.: Астрель, 2003. – 286 с.
9. Валгина Н.С. Теория текста: [учебное пособие] / Нина Сергеевна Валгина. – М.: Логос, 2003. – 250 с.
10. Воробьева О.П. Текстовые категории и фактор адресата: [учебное пособие] / Ольга Петровна Воробьева. – К.: Вища школа, 1993. – 200 с.
11. Галас А.М. Про стилістичне значення періоду / Анатолій Миколайович Галас // Культура слова. – 1990. – Вип. 38. – С. 37-41.

12. Галич О.А. Теорія літератури: [підручник] / Олександр Андрійович Галич. – К.: Либідь, 2008. – 488 с.
13. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка: [учебник] / Илья Романович Гальперин. – М.: Высшая школа, 1998. – 334 с.
14. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования: [учебник] / Илья Романович Гальперин. – М.: КомКнига, 2006. – 144 с.
15. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Михаил Моисеевич Гришман. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 556 с.
16. Григорьев Б.В. Герменевтика и теория интерпретации / Борис Васильевич Григорьев. – М.: Академия, 2005. – 148 с.
17. Гуревич В.В. Стилистика английского языка: [учебное пособие] / Валерий Владимирович Гуревич. – М.: Флинта, 2005. – 72 с.
18. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста: [учебник] / Анатолий Иванович Домашнев. – СПб.: Книжный дом, 2004. – 204 с.
19. Дубенко О.Ю. Порівняльна стилістика англійської та української мов: [навчальний посібник] / Олена Юріївна Дубенко. – Вінниця: Нова книга, 2005. – 224 с.
20. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / Александр Борисович Есин. – М.: Флинта-Наука, 2007. – 248 с.
21. Залевская А.А. Текст и его понимание: [монография] / Александра Александровна Залевская. – Тверь: ТГУ, 2001. – 178 с.
22. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса: [учебное пособие] / Татьяна Анатольевна Знаменская. – М.: ЛКИ, 2008. – 208 с.
23. Ивашкин М.П. Практикум по стилистике английского языка: [учебное пособие] / Михаил Павлович Ивашкин. – М.: Восток-Запад, 2007. – 181 с.

24. Кашкин И.А. Эрнест Хемингуэй / Иван Александрович Кашкин. – М.: Правда, 1999. – 105 с.
25. Кашкин И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования / Иван Александрович Кашкин. – М.: КомКнига, 2006. – 243 с.
26. Квіт С.М. Основи герменевтики: [навчальний посібник] / Сергій Миронович Квіт. – К.: КМ Академія, 2003. – 192 с.
27. Колдуэлл Э. Повести и рассказы / Эрскин Колдуэлл. – СПб.: Книжный дом, 2005. – 547 с.
28. Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: [навчальний посібник] / Ірина Миколаївна Кочан. – К.: Знання, 2008. – 423 с.
29. Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века / Татьяна Николаевна Красавченко. – М.: Академия, 2005. – 282 с.
30. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: [учебник] / Валерия Андреевна Кухаренко. – М.: Флинта-Наука, 2002. – 327 с.
31. Лосева Л.М. Как строится текст: пособие для учителей / Любовь Максимовна Лосева. – М.: Просвещение, 1990. – 94 с.
32. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 285 с.
33. Лукин В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории / Владимир Алексеевич Лукин. – М.: Ось-89, 2005. – 209 с.
34. Михайлов Н.Н. Теория художественного текста: [учебное пособие для вузов] / Николай Николаевич Михайлов. – М.: Академия, 2006. – 219 с.
35. Михальская Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы: [учебник для вузов] / Нина Павловна Михальская, Геннадий Викторович Аникин. – М.: Академия, 2010. – 345 с.
36. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка / Александр Николаевич Мороховский. – К.: Высшая школа, 2006. – 272 с.
37. Мэнсфилд К. Сборник рассказов / Кэтрин Мэнсфилд. – М.: АСТ, 2007. – 578 с.

38. Николина Н.А. Филологический анализ текста: [учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений] / Наталья Анатольевна Николина. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
39. Паперный З.С. О художественном образе / Зиновий Самойлович Паперный. – М.: Либроком, 2003. – 172 с.
40. Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории / Аза Феодосьевна Папина. – М.: Эдиториал, 2002. – 368 с.
41. Паскуаль А. Эрнест Хемингуэй / Артуро Паскуаль. – М.: АСТ, 2006. – 188 с.
42. Петрушин А.И., Агранович С.З. Неизвестный Хемингуэй: Фольклорно-мифологическая и культурная основа творчества / Анатолий Иванович Петрушкин, Софья Залмановна Агранович. – Самара: Дом печати, 1997. – 224 с.
43. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции / Александр Александрович Реформатский. – М.: ЛКИ, 2002. – 177 с.
44. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Поль Рикер. – М.: Академический Проект, 2008. – 624 с.
45. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка: [учебник] / Юрий Максимович Скребнев. – М.: Астрель, 2003. – 221 с.
46. Соколов А.Н. Теория стиля / Александр Николаевич Соколов. – М.: Академия, 2001. – 223 с.
47. Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика: [учебное пособие] / Григорий Яковлевич Солганик. – М.: ЛКИ, 2007. – 281 с.
48. Тamarченко Н.Д. Теория литературы / Натан Давидович Тamarченко. – М.: Академия, 2004. – 513 с.
49. Тураева З.Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика / Зинаида Яковлевна Тураева. – М.: Либроком, 2009. – 127 с.
50. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: [учебник] / Валерий Игоревич Тюпа. – М.: Академия, 2009. – 336 с.

51. Филиппов К.А. Лингвистика текста: [учебное пособие] / Константин Анатольевич Филиппов. – СПб.: СПУ, 2003. – 336 с.
52. Хализев В.Е. Теория литературы: [учебник для студентов вузов] / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Высшая школа, 2009. – 405 с.
53. Хемингуэй Э. В наше время: [сборник рассказов] / Эрнест Хемингуэй. – М.: АСТ, 2010. – 547 с.
54. Шанін П.С. Лінгвістична підготовка як важлива складова гуманітаризації вищої педагогічної освіти / П. С. Шанін // Педагогічне Криворіжжя. Педагогічний альманах. – Кривий Ріг: КДПУ, 2021. – С. 29 – 31.
55. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмидт. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
56. Щирова И.А., Гончарова Е.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: [учебное пособие] / Ирина Александровна Щирова, Евгения Александровна Гончарова. – СПб.: Книжный дом, 2007. – 472 с.
57. Щирова И.А. Психологический текст: деталь и образ / Ирина Александровна Щирова. – СПб.: СПбГУ, 2003. – 120 с.
58. Щирова И.А., Тураева З.Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы / Ирина Александровна Щирова, Зинаида Яковлевна Тураева. – СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. – 156 с.
59. Яценко В.И. Эрскин Колдуэлл: Очерк творчества / Вадим Иванович Яценко. – М.: АСТ, 2003. – 161 с.
60. Beaugrande R. Introduction to Text Linguistics: [manual] / R.Beaugrande, W.Dressler. – London: Longman, 1998. – 270 p.
61. Coupland N. Style: language variation and identity / Nikolas Coupland. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 263 p.
62. Kukharenko V.A. A Book of Practice in Stylistics: [manual] / Valeriya Andreevna Kukharenko. – Vinnytsa: Nova Knyga, 2000. – 160 p.
63. Semino E. Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis: [manual] / Elena Semino, Jonathan Culperer. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002. – 335 p.

64. Simpson P. Stylistics: [a resource book for students] / Paul Simpson. – London: Routledge, 2004. – 247 p.

65. Widdowson H. Practical Stylistics: [manual] / Henry Widdowson. – Oxford: Oxford University Press, 1992. – 230 p.