

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської мови та методики її викладання

НАРАТОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ «МИЛІ КІСТКИ»
Е. СЕБОЛД

Кваліфікаційна робота (проєкт)
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка 4 курсу 08-452 групи
Спеціальності 014.02 Середня освіта (мова і
література англійська, німецька)

Освітньо-професійної програми «Середня
освіта (Мова і література (англійська))»

Устименко Софія Сергіївна

Керівниця: кандидатка філологічних наук,
доцентка Москвичова Оксана Анатоліївна

Рецензентка: кандидатка філологічних наук,
доцентка Французова Катерина Сергіївна

Херсон – 2021

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження наративу у сучасних мовознавчих студіях | 5 |
| 1.1 Поняття наративу та психонаративу у сучасній лінгвістиці..... | 5 |
| 1.2 Особливості наративного аналізу художнього тексту | 8 |
| РОЗДІЛ 2. Наратологія у романі «Милі кістки» Е. Себолд | 14 |
| 2.1 Наративна організація роману «Милі кістки» Е. Себолд | 14 |
| 2.2 Засоби вираження психонаративу у романі «Милі кістки» Е. Себолд | 20 |
| ВИСНОВКИ | 32 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 34 |

ВСТУП

Особливості наратологічної організації художніх творів завжди перебували в центрі уваги вітчизняних і зарубіжних учених, а наратологія вже давно вважається однією з класичних галузей лінгвістики зі сформованою теоретико-методологічною базою. Проте, інтерес дослідників до наративу не вгасає і сьогодні продовжують з'являються мовознавчі розвідки, присвячені вивченню різних типів наративних текстів, особливостям їх структури, змістовим характеристикам тощо.

Наратив, зокрема художній, був предметом аналізу у працях багатьох учених, зокрема В. Фюгера, В. Шміда, Ф. Штанцеля, І. Бехти, Г. Лещенко, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуши, А. Цапів та ін. Наукові доробки Н. Ізотової, В. Гудонене, О. Кагановської, К. Андреєвої присвячені вивченню такої наративної техніки як психонаратив.

Загальна антропоцентрична спрямованість сучасних лінгвістичних досліджень на вивчення наративної організації художнього тексту обумовлює **актуальність дослідження**. Вивчення засобів вербальної репрезентації почуттів та емоцій у художньому тексті, встановлення впливу описаного у наративі психоемоційного стану персонажу на його розуміння читачем також є нагальною проблемою сучасних мовознавчих студій, що посилює актуальність даної розвідки.

Мета роботи – встановити наратологічні особливості роману Е. Сиболд “The Lovely Bones”.

Досягнення поставленої мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- розглянути поняття «наратив» і «психонаратив» у руслі класичних та сучасних лінгвістичних досліджень, встановити їх кореляцію;
- охарактеризувати особливості наративного аналізу художніх текстів;

- розкрити засоби творення нарративу у романі Е. Сиболд “*The Lovely Bones*”;
- визначити мовні засоби прямого та непрямого вираження психонаративу у досліджуваному романі.

Об’єктом дослідження є художній нарратив.

Предмет вивчення становлять вербальні засоби творення нарративу у романі Е. Сиболд “*The Lovely Bones*”.

Мета та завдання роботи зумовили застосування таких **методів** дослідження: *deskриптивний метод* (для опису характерних рис нарративу та психонаративу як нарративної техніки постмодерністських художніх текстів), *метод інтерпретаційно-текстового аналізу* (для виокремлення фрагментів художнього тексту, що містять вербальні засоби творення нарративу), *метод семантичного аналізу* (для розкриття семантики лексичних одиниць, які вербалізують психоемоційний стан персонажів), *лінгвостилістичний аналіз* (для виявлення тропів та фігур, що слугують засобами вербалізації психонаративу у романі Е. Сиболд).

Практичне значення одержаних результатів обумовлено можливістю використання результатів дослідження у курсі “Інтерпретація художнього тексту” та “Стилістика англійської мови”, при написанні курсових та дипломних робіт.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВУ У СУЧАСНИХ МОВОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ

1.1. Поняття наративу та психонаративу у сучасній лінгвістиці

У 80-х роках минулого століття у загальнолінгвістичній парадигмі водночас з когнітивним поворотом відбулося ще одне важливе зрушення – наративний поворот, суть якого полягає у спробі осмислення науковцями функціонування різних форм знання шляхом розгляду їхньої оповідної природи.

Лінгвонаратологія як самостійна інтерпретативна теорія, або теорія художньої прози, має досить багато точок перетину з когнітивною лінгвістикою та когнітивною психологією [23, с. 23]. У центрі її уваги знаходяться категорія подієвості, система персонажів, поняття точки зору (фокалізація), оповідні інстанції (наратор), нарація як спосіб конструювання історії, композиційно-мовленнєві жанри, задіяні для нарації [27, с. 108]. Наратологія спрямована на вирішення двох основних проблем: 1) виявлення когнітивного статусу оповіді, оскільки художній текст є системою знань, що будується згідно певного наративного сценарію; 2) опис способу побудови наративу письменником, зважаючи на його когнітивні ресурси і компетенції. Таким чином, художній текст аналізується з точки зору того, як автор конструює та семіотизує оточуючий світ або власний досвід в категоріях художнього наративу [23, с. 23].

Основним поняттям наратології є наратив. У вітчизняному мовознавстві наратив визначають як особливий тип тексту, у центрі якого лежить історія, тобто серія подій, що об'єднані часовим причинно-наслідковим зв'язком [19, с. 74], зафіксоване у формі тексту дискурсивне утворення, яке є переказом низки взаємопов'язаних подій, які відбуваються в певних просторово-часових рамках і в яких беруть участь персонажі, автор або наратор [7, с. 17].

Французький літературознавець Ж. Женнет тлумачить поняття «нарратив» як зображення реальної або вигаданої події або їх подій за допомогою мови, зокрема письмової [10, с. 127]. Інший французький дослідник нарративу, Р. Брат, зазначає, що нарратив, окрім письмової маніфестації, має багато інших форм вираження – усне мовлення, живопис, кіномистецтво, жести тощо, а також упорядковане їх поєднання [33, с. 237].

Думку про невербальне вираження нарративу знаходимо й у дослідженнях інших дослідників, зокрема, О. Попова тлумачить цей феномен як вербальний або невербальний текст, що містить повідомлення про одну або кілька подій, де оповідається про людей та події, що з ними відбувалися в послідовності, встановленій адресантом [20, с. 12]. Ш. Лінде також робить акцент на можливості невербального вираження нарративу, зазначаючи, що нарратив є зображенням різними способами минулих подій: усними або письмовими, зафільмованими або намальованими [40, с. 4].

Німецький наратолог А. Нюннінг вважає, що все те, що може «розповісти історію» є нарративом, а наратологія, за його словами, досліджує широкий спектр текстів, жанрів та способів передачі інформації [41, с. 284].

У сучасному мовознавстві, у руслі когнітивної наратології, нарратив потрактовують як певний когнітивний конструкт, змодельований у вигляді історії як ланцюжка пов'язаних між собою подій, що існує у свідомості людини [28, с. 9].

Американський мовознавець В. Лабов називає такі лінгвістичні ознаки нарративу: 1) стислий виклад минулих подій, про які йтиметься; 2) орієнтація адресата відносно часу, місця, ситуації, учасників подій; оповідь, здійснена в минулому часі; 3) послідовне представлення подій; 4) оцінка значущості і смислу подій; 5) вирішення ситуації; 6) повернення до теперішнього часу [38, с. 405].

Вивчаючи нарратив, М. Флудерник виділила в його структурі два рівня – рівень зображуваного (level of the represented) та рівень зображення (level of

representation). У різних типах наративу рівень зображення варіюється, наприклад, у кінофільмах – це комбінація візуальних та акустичних елементів, у наративах від першої особи – дискурс наратора (narrator's discourse). Як зазначає дослідниця, у деяких випадках рівень зображення неможливо виділити у структурі наративу, тому у читача складається враження, що наратор взагалі відсутній. Подібні випадки є характерними для сучасних психологічних романів, події яких описуються з точки зору одного з персонажів [36, с. 21]. Наративи такого типу називаються психонаративами.

Психонаратив є важливим й актуальним напрямом досліджень сучасної наратології. У вузькому розумінні, психонаратив є наративною технікою, спрямованою на зображення психологічного та емоційного станів персонажу, віддзеркалюючи у такий спосіб й індивідуально-авторську оцінку дійсності. У ширшому значенні, психонаратив – це вербальна актуалізація ситуацій та подій, які розкривають внутрішній світ персонажа, тобто його різноманітні психологічні стани, дії, що відбуваються в певних просторово-часових межах [14, с. 162].

Спираючись на класифікації форм психологізму в художній літературі, виокремлюють два способи втілення психонаративу в художньому творі:

1) зовнішній (непрямий) – вербальне зображення зовнішніх виявів певних емоційних та психологічних станів персонажа (міміки, жестів, вчинків, рухів, особливостей мовлення тощо);

2) внутрішній (прямий) – зображення емоцій та переживань персонажів через саморозкриття, наприклад, за допомогою внутрішнього монологу, сну, сповіді, листа, щоденника героя.

Слід відмітити, що максимальний стилістичний ефект досягається в результаті взаємодії вищезазначених форм психонаративу [14, с. 162].

Під час аналізу художнього твору важливою є точка зору, обрана автором для репрезентації психооповіді. Цікавим у цьому аспекті видається

автопсихонаратив, основними рисами якого є суб'єктивність, достовірність, «ефект сповіді», який впливає із суб'єктивного погляду на події (зображений світ обмежується свідомістю та світосприйняттям оповідача) [13, с. 94; 14, с. 157].

Отже, наратив – це особливий тип тексту, у центрі якого лежить історія, події якої об'єднані часовим причинно-наслідковим зв'язком. Особливою наративною технікою є психонаратив, основна увага в якому сфокусована на зображенні внутрішнього світу персонажів оповіді, їх психоемоційного стану.

1.2. Особливості наративного аналізу художнього тексту

За словами Я. Бистрова, в умовах сучасної лінгвістики, де панівною є когнітивно-дискурсивна парадигма, дослідження наративу і наративний аналіз тексту мають особливе значення [7, с. 18].

Наративний аналіз тексту у сучасних мовознавчих студіях потрактовують як сукупність методик, спрямованих на абстрактну ідентифікацію універсальних елементів оповідей, з'ясування глибинних структур текстів-оповідей та їх співвідношення з поверхневими структурами [7, с. 18; 21, с. 90].

О. Селіванова визначає наративний аналіз як комплекс методик, завданням яких є визначити структуру художніх текстів і їх співвідношення з поверхневими структурами дискурсу [24, с. 536].

К. Ріссман розрізняє чотири моделі наративного аналізу, кожна з яких націлена на вивчення різних аспектів наративу: 1) те, про що йдеться у творі, досліджується шляхом тематичного аналізу, 2) те, як ведеться розповідь, можливо дослідити застосувавши структурний аналіз, 3) вивчення діалогу оповідача та слухача здійснюється за допомогою інтеракційного аналізу, 4) наратив як дія або процес досліджується під час переформативного аналізу [42].

Виділяють два основних підходи до аналізу наративу:

1) синтагматичний, що ґрунтується на наукових працях В. Проппа й передбачає вивчення послідовності розвитку наративного сюжету з акцентом на ланцюжок дій і подій, тем і мотивів;

2) парадигматичний, витоки якого знаходяться у дослідженнях К. Леві-Стросса, є дослідженням стилістичних засобів, що оформляють наратив і прагматичних рис соціального і культурного контексту дискурсу [9, с. 431].

Під час аналізу наративу центральним поняттям є наратор [32, р. 18]. І. Бехта визначає наратора як «суб'єкта свідомості, який безпосередньо втілений у тексті і з яким має справу читач» [5, с. 214]. У концепції Д. Коста наратор є абстрактною сутністю, що має антропоморфні риси та виконую конкретну «місію» [35, с. 166].

Визначальною рисою наратора є його текстова експліцитність: він діє лише у творі і ніколи поза ним. Кожний новий літературний твір – це кожний новий наратор [6, с. 28]. Тому в сучасній наратології дослідниками розроблена низка класифікацій нараторів та їх точок зору на основі різних критеріїв. Як зазначає В. Шмід, часто існуючі типології є некоректними, оскільки їх автори змішують або ототожнюють поняття «наратора» та «тип точки зору» [30, с. 44]. Сам же дослідник розділяє та класифікує ці категорії наратології окремо й зазначає, що в основі типології наратора повинні лежати 13 критеріїв, відповідно до яких розрізняється 27 типів наратора (деякі з них пересікаються або частково співпадають) [30, с. 45]:

| <i>Критерії</i> | <i>Тип наратора</i> |
|------------------------|-----------------------------------|
| Спосіб зображення | Експліцитний – імпліцитний |
| Дієгетичність | Дієгетичний - недієгетичний |
| Ступінь обрамлення | Первинний – вторинний - третинний |
| Ступінь виявлення | Сильно – слабо виявлений |
| Особистісність | Особовий – безособовий |

| | |
|--------------------|---|
| Антропоморфність | Антропоморфний – не антропоморфний |
| Гомогенність | Єдиний – розсіяний |
| Висловлення оцінки | Об’єктивний – суб’єктивний |
| Інформованість | Всезнаючий – обмежений у знаннях |
| Простір | Всюдисущий – обмежений у місцезнаходженні |
| Професійність | Професійний – непрофесійний |
| Надійність | Надійний – ненадійний |

Однією з найбільш відомих у сучасній наратології класифікація нараторів належить Ж. Женетту [10; 37], який розробив функціональну концепцію наратора, що спирається не на граматичну категорію особи (першу або третю), а на присутність або участь оповідача в історії, яку він розповідає: екстрадієгетичний наратор – це «я», яке оповідає, а інтрадієгетичний – це «я», про яке оповідається. Загалом, дослідник виділяє чотири типи наратора:

1) гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, який не виконує функції персонажа в історії, яку розповідає. Це авторська розповідь, в якій всезнаючий наратор асоціюється з автором художнього твору. При цьому він знаходиться за межами історії і не має зв’язку зі змальованими подіями.

2) гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації, який є оповідачем другого ступеня (виклад ведеться від третьої особи). Це також авторська розповідь, в середині якої перебуває наратор, однак він, зазвичай, не є безпосереднім учасником описуваних подій.

3) гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – розповідає власну історію, в якій він є персонажем. Це персонажна розповідь першого рівня, в якій наратор ніби намагається максимально відсторонитися від описуваних подій задля більш об’єктивного їх змалювання.

4) гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідач другого ступеня, що оповідає власну історію; автобіографічний наратор [10, с. 115].

Слід зауважити, що опозиція Ж. Женетта «гомодієгетичний – гетеродієгетичний наратор» по суті є тотожною опозиції «дієгетичний – недієгетичний наратор» у класифікації В. Шміда.

Класифікацію наратора за функціональною ознакою надає також М. Бахтін:

1) гомодієгетичний наратор, який є учасником подій, про які йдеться; у цьому випадку оповідь найчастіше ведеться від першої особи;

2) гетеродієгетичний наратор, який перебуває в художньому світі, але поза дією, він постає як сторонній спостерігач; оповідь здебільшого ведеться від першої особи;

3) екстрадієгетичний наратор – власне автор, який веде за собою читача, коментує події, висловлює свої роздуми; перебуває поза художнім світом й веде оповідь від третьої особи [4].

Я. Бистров надає типологію наратора відповідно до трьох критеріїв:

1) за способом зображення точки зору наратор може бути експліцитний та імпліцитний;

2) за ступенем входження наратора в наратив розрізняється первинний, вторинний наратор та метанаратор;

3) відповідно до позиції в площині наративу наратор є гомодієгетичним або гетеродієгетичним [7, с. 90].

Під час наративного аналізу художнього тексту важливим є також встановлення його наративної моделі. У наратології поняття моделі ототожнюється зі структурою наративу як певною послідовністю розгортання подій у межах наративного часу [27, с. 122].

Наративна модель або модель нарації – це система принципів конституювання тексту [26, с. 14], узагальнена абстрактна схема, яка відтворює наративну будову казкової оповіді [27, с. 260], складне утворення, що має план враження та план змісту [27, с. 120], поєднує подієвість та розповідовість [26,

с. 15]. Наративна модель є системою, яка відображає властивості семантичних структур внутрішньотекстового рівня та дозволяє глибше занурюватися у художній твір [26, с. 12].

Складовими наративної моделі є особливості організації подієвого ряду, спосіб представлення історії та порядок викладу подій, фокалізація як вузол умов, що впливають на сприйняття та відтворення подій, тип представлення висловлювань, думок персонажів і наратора [39, с. 124-129]. Як зазначає А. Цапів, конфігурація моделі нарації визначається певним розташуванням наративних епізодів, що у своїй сукупності вибудовують фікційну історію, маніфестовану вербальними й невербальними засобами [27, с. 123].

А. Цапів у своєму дисертаційному дослідженні при конструюванні моделі нарації художніх наративів для дітей пропонує враховувати такі критерії: семантика наративних епізодів і нараепізодичних маркерів, із яких вибудовується художній наратив, композиційне аранжування наративних епізодів, персонажні образи, художній хронотоп, тип наратора, нарататора й фокалізатора. Реконструкція елементів моделі та її конструювання, на думку дослідниці, охоплює процедури й методики аналізування, спрямовані на виявлення способу нараційної організації художнього тексту [27, с. 260].

Проаналізувавши художні наративи для дітей англійської, американської та австралійської лінгвокультур, А. Цапів описує такі моделі нарації:

1) квест, коли у художньому наративі є елементи подорожі, змагань, інтерактивної взаємодії з читачем, поринанням у вир пригод. Така модель нарації передбачає вирішення головоломки, виконання завдань, командні змагання, у результаті яких залишається лише один переможець [27, с. 261];

2) криве дзеркало, що є новою інтерпретацією відомого сюжету й переосмисленням ролі головних персонажів [27, с. 282];

3) пазл, коли наративна історія розпорошується в безлічі маленьких оповідях-пазлах (наративних епізодах), поєднаних між собою у лінійній

послідовності. В них йдеться про окремі етапи життя й становлення персонажа і кожен з таких наративних епізодів доповнює попередній і створює історію загалом. У всіх пазлових наративних епізодах наявний один і той самий головний персонаж, а кожен наративний епізод розкриває ситуації з його життя [27, с. 318];

4) карусель, для якої характерним є сюжет захопливого й розважального характеру, а наративні епізоди слідуєть один за одним, створюючи в такий спосіб циклічність подій [27, с. 337].

Таким чином, для аналізу наративу дослідники послуговуються наративним аналізом – комплексом методик, спрямованих на визначення універсальних елементів оповіді, з'ясування її глибинних структур та їх співвідношення з поверхневими структурами. Ключовими етапами наративного аналізу художнього тексту є визначення його наративної моделі і типу наратора.

РОЗДІЛ 2

НАРАТОЛОГІЯ У РОМАНІ «МИЛІ КІСТКИ» Е. СЕБОЛД

2.1. Наративна організація роману «Милі кістки» Е. Себолд

Роман “The Lovely Bones” («Милі кістки») Е. Сиболд – це історія згвалтування і вбивства чотирнадцятирічної дівчинки, яку повістує головна героїня твору, Сюзі Селмон. Обставини вбивства наратор повідомляє відразу, ще на перших сторінках роману, уся подальша оповідь, що розгортається протягом декількох років, фокусується на родині Сюзі після її смерті, житті її вбивці і її власному потойбічному житті.

Дослідження наративної організації зазначеного роману починаємо з встановлення природи викладної інстанції, термінологічно спираючись на класифікацію нараторів запропоновану Ж. Женеттом. У проаналізованому романі наратором і водночас фокалізатором подій виступає головна героїня Сюзі. У проаналізованому наративі питання визначення типу наратора за критерієм «гетеро- та гомодієгетичності» видається дискусивним, оскільки Сюзі існує і веде свою оповідь одночасно з двох місць – землі і небес. У контексті нашого дослідження вважаємо, що Сюзі є гомодієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації, обґрунтовуючи нашу думку тим, що оповідна реальність формується через світобачення дівчинки-підлітка, яка є учасником подій, про які йдеться у творі, при цьому форма викладу – першоособова, що на текстовому рівні виражається постійним вживанням наратором займенників *I*, *me*, *my*, *myself*, наприклад:

When I was little my father would pull me into his lap and reach for the snow globe <...> Sometimes, on Earth, I had made my father drive me by Fairfax High so I could imagine myself there [43].

Характерною рисою досліджуваного наративу є те, що наратор починає розповідь з власного надгробного слова, що на вербальному рівні відображено вживанням особового і присвійного займенників *I* та *my* у поєднанні з дієсловом *to be* у минулому часі. Таке використання мовних засобів наратором є своєрідною підготовкою читача до того, про що йтиметься далі:

My name was Salmon, like the fish; first name, Susie. I was fourteen when I was murdered on December 6, 1973 [43].

Вербальними засобами творення точки зору фокалізатора у досліджуваному наративі постають використання:

- молодіжного сленгу, наприклад:

But I guess I figured that a man who had a perfectly good split-level and then built an underground room only half a mile away had to be kind of loo-loo [43];

I chose it both because it expressed my contempt for my structured surroundings the classroom and because, not being some dopey quote from a rock group, I thought it marked me as literary [43];

When the boys teased Phoebe Hart for her sizable breasts, I would give a speech on why boob jokes weren't funny [43];

I'd had older men look at me that way since I'd lost my baby fat, but they usually didn't lose their marbles over me when I was wearing my royal blue parka and yellow elephant bell-bottoms [43];

I had to forget that I too had made lists in the margins of my notebook when Phoebe walked by: Winnebagos, Hoo-has, Johnny Yellows [43];

- табуйованої лексики, наприклад:

There wasn't a lot of bullshit in my heaven [43];

"Shit!" she said. "I think I feel something." [43];

"That hideous, hideous college shit is over!" Samuel screamed [43];

I felt like a sea in which he stood and pissed and shat [43].

Слід зазначити, що хоча наратором і фокалізатором подій, про які йдеться в наративі, є чотирнадцятирічна дівчинка-підліток, у тексті роману знаходимо незначну кількість сленгізмів та табуйованої лексики. Навпаки, досить часто трапляються наративні фрагменти, які містять книжну лексику, цитати з літературних творів тощо, що свідчить про начитаність та високий рівень ерудиції Сюзі, наприклад:

In my junior high yearbook I had a quote from a Spanish poet my sister had turned me on to, Juan Raman Jimanez. It went like this: "If they give you ruled paper, write the other way." I chose it both because it expressed my contempt for my structured surroundings ... I thought it marked me as literary [43].

Про значні інтелектуальні здібності наратора свідчить також переважання у досліджуваному наративі складних синтаксичних конструкцій (за довжиною та пунктуаційним оформленням) та наявність значної кількості образних номінацій, що не є характерним для мовлення пересічного підлітка, наприклад:

My mother's eyes were oceans, and inside them there was loss. I thought I had my whole life to understand them, but that was the only day I had <...> My mother had my body as it would never become. But she had her own moonlit skin, her ocean eyes [43];

My ears were like oceans in which what I had known, voices, faces, facts, began to drown [43].

Просторово-часові відношення проаналізованого наративу вербалізуються за допомогою просторових та темпоральних маркерів. Слід зазначити, що просторова організація є досить складною, оскільки події, описані наратором, відбуваються одночасно на Землі (*Earth*) і в потойбіччі. При цьому, Сюзі спочатку опиняється в місці, що знаходиться десь між Землею і раєм (*heaven, transit*), а лише в кінці оповіді потрапляє в рай (*wide wide Heaven*).

Просторові маркери у проаналізованому наративі найчастіше представлені:

1) іменниками, семантика яких містить вказівку на місце описуваних подій, наприклад, у наведених нижче контекстах просторовими маркерами виступають іменники *heaven, Earth i transit*:

I focused very hard on the dead geranium in his line of vision. I thought if I could make it bloom he would have his answer. In my heaven it bloomed. In my heaven geranium petals swirled in eddies up to my waist. On Earth nothing happened [43];

But by the time the Gilberts' dog found my elbow three days later and brought it home with a telling corn husk attached to it, Mr. Harvey had closed it up. I was in transit during this. I didn't get to see him sweat it out, remove the wood reinforcement, bag any evidence along with my body parts, except that elbow. By the time I popped up with enough wherewithal to look down at the goings-on on Earth, I was more concerned with my family than anything else [43];

2) прикметниками, в семантиці яких є вказівка на відстань від наратора, наприклад:

Holly and I watched sometimes on the nights when sleep was lost to us. We came to realize how these deaths seemed choreographed from somewhere far away. Not our heaven [43];

3) дієслова, що позначають напрямок руху або місце, наприклад:

My mother stared at Len Fenerman while my father walked toward the family room from the back. Rush to the sink, I felt like saying to her, stare down the hole and look into the earth. I'm down there waiting; I'm up here watching [43].

У проілюстрованому фрагменті дієслова *stare down* та *look into* акцентують увагу читача на тому, що наратор та інші герої повісткування в один і той же час знаходяться у різних місцях – Сюзі вгорі, на небесах, а її родина внизу, на землі.

4) прислівники, які характеризують простір з позиції його близькості-віддаленості від описуваної наратором ситуації, наприклад:

My mother could not know that I was there with them, that here were the four of us so changed now from the days when she tucked Lindsey and me into bed and went to make love to her husband, our father [43].

Темпоральна мережа проаналізованого роману у більшості випадків побудована на основі минулого неозначеного часу (Past Indefinite), однак слід зазначити, що характерною рисою проаналізованого художнього тексту є нелінійність оповіді. Свідомість головної героїні-наратора спрямована одночасно в трьох часових вимірах, що вербально відображено у вживанні різних часових форм дієслова – минулої, теперішньої й майбутньої. У деяких сегментах наративу спостерігається використання минулого доконаного часу (Past Perfect) з метою зображення подій, які передували раніше описаним, наприклад:

The air in my heaven often smelled like skunk – just a hint of it. It was a smell that I had always loved on Earth. When I breathed it in, I could feel the scent as well as smell it [43].

У проілюстрованому прикладі використання наратором двох часових форм для опису подій дозволяє читачеві легко ідентифікувати події теперішнього, які відбуваються на небесах після смерті Сюзі (форма Past Indefinite), і події, що відбувалися раніше, під час її земного життя (форма Past Perfect).

До засобів композиційного аранжування проаналізованого наративу належить наявність значної кількості наративних епізодів-флешбеків у минуле або майбутнє, кожен із яких є окремою історією з життя Сюзі або когось із її оточення. При цьому Сюзі, як наратор, так чи інакше задіяна у всіх цих епізодах-флешбеках. Таке конструювання художнього наративу відповідає наративній моделі «пазл» [27, с. 316-335].

Кожен з таких епізодів-флешбеків має важливе значення, вони доповнюють та обґрунтовують основну оповідь наратора, розкривають окремі етапи становлення персонажів твору. На початку історії головна героїня-наратор не надає майже ніякої інформації про себе чи своє оточення, однак кожен новий

розділ роману містить один або декілька наративних епізодів-флешбеків, які описують нові для читача емоції героїв, їх вчинки чи минулий досвід. Таким чином, під час прочитання кожного наступного розділу роману читач доповнює вже відому історію персонажів новими елементами, складаючи її, наче пазл. Наприклад, проаналізована оповідь починається з того наратор розповідає як вона була вбита і називає ім'я свого вбивці – містер Харві, який живе по сусідству:

My murderer was a man from our neighborhood <...> But on December 6, 1973, it was snowing, and I took a shortcut through the cornfield back from the junior high. It was dark out because the days were shorter in winter, and I remember how the broken cornstalks made my walk more difficult. The snow was falling lightly, like a flurry of small hands, and I was breathing through my nose until it was running so much that I had to open my mouth. Six feet from where Mr. Harvey stood, I stuck my tongue out to taste a snowflake [43].

Причини вбивства та інша інформація про вбивцю у перших розділах роману не надається. Лише в ході розгортання оповіді читачеві поступово надаються інші відомості про вбивцю та мотиви його вчинку шляхом вкраплення в основну оповідь наративних епізодів-флешбеків. Наприклад, у чотирнадцятій главі завдяки одному з таких флешбеків читач дізнається про минуле містера Харві:

Jackie Meyer. Delaware, 1967. Thirteen <...>

Flora Hernandez. Delaware, 1963. Eight. He'd only wanted to touch her, but she screamed. A small girl for her age. Her left sock and shoe were found later. The body, unrecovered. The bones lay in the earthen basement of an old apartment house.

Leah Fox. Delaware, 1969. Twelve. On a slipcovered couch under a highway on-ramp, he killed her, very quietly <...>

Sophie Cichetti, Pennsylvania, 1960. Forty-nine. A landlady, she had divided her upstairs apartment into two by erecting a Sheetrock wall. He liked the half-circle window this created, and the rent was cheap <...>

Leidia Johnson. 1960. Six. Buck's County, Pennsylvania. He dug an arched cave inside a hill near the quarry and waited. She was the youngest one.

Wendy Richter. Connecticut, 1971. Thirteen. She was waiting for her father outside a bar. He raped her in the bushes and then strangled her [43].

Перераховані наратором імена дівчаток, їх вік, рік та обставини вбивства розкривають образ містера Харві з іншого боку – він серійний вбивця, який вміло приховує сліди своїх злочинів. Жодне з його попередніх вбивств не було розкрито, з чого ще в середині оповіді стає зрозуміло, що довести його вину у вбивстві Сюзі буде вкрай важко. Також проілюстрований наративний епізод-флешбек допомагає зрозуміти читачеві, що імена жінок, які за словами вбивці були його дружинами, насправді є іменами його жертв.

Отже, для проаналізованого роману характерна першоособова форма викладу. Наратором, фокалізатором і одночасно учасником описуваних подій є дівчинка-підліток, яку класифікуємо як гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації. Просторово-часові відношення проаналізованого наративу вербалізуються за допомогою просторових та темпоральних маркерів, представлених різними частинами мови. Композиційне конструювання зазначеного художнього наративу відповідає наративній моделі «пазл».

2.2. Засоби вираження психонаративу у романі «Милі кістки» Е. Себолд

У контексті дослідження роман Е. Себолд “*The Lovely Bones*” розглядаємо як психонаратив, оскільки основна увага у даній художній оповіді сфокусована на зображенні емоційного та психологічного станів персонажів [12, с. 332].

У ході дослідження встановлено, що у проаналізованому романі психонаратив характеризується поєднанням зовнішньої і внутрішньої форм репрезентації, завдяки чому авторці вдається максимально повно розкрити психоемоційний стан героїв.

Зовнішня форма репрезентації психонаративу в романі “The Lovely Bones” втілюється на лексичному (прямі номінації), лексико-стилістичному (образні номінації) та синтаксичному рівнях й передбачає опис зовнішніх проявів різних психологічних станів персонажів.

Серед виявлених у тексті роману прямих номінативних одиниць, які вербалізують зовнішню форму психонаративу, найбільш репрезентативними є:

- атрибутивні номінації, наприклад, у такому фрагменті роману:

I talked so that I would not have to take in this knowledge: Mr. Harvey was no character. He made me feel skeevy and icky now that he was blocking the door. “Mr. Harvey, I really have to get home.” “Take off your clothes.” <...> I thought it was the worst thing in the world to be lying flat on my back with a sweating man on top of me. <...> Mr. Harvey started to press his lips against mine. They were blubbery and wet and I wanted to scream but I was too afraid and too exhausted from the fight [43].

Наведений контекст змальовує психологічний стан головної героїні, чотирнадцятирічної Сюзі, під час згвалтування. Страх, відчай та безпорадність дівчинки відтворюються за допомогою атрибутивних характеристик *skeevy* ‘огидно’, *icky* ‘противно’, *the worst thing in the world* ‘найгірша річ у світі’, *too afraid and too exhausted* ‘занадто злякана та виснажена’.

У даному прикладі психонаратив представлений з позиції головної героїні, наратора та фокалізатора описаних подій, тому він постає як автопсихонаратив. До характерних рис такого ракурсу зображення належать суб’єктивність, достовірність, «ефект виправдання», сповіді, що впливає із суб’єктивного погляду на події (зображений світ обмежується свідомістю та світосприйняттям наратора) [2, с. 345; 12, с. 334; 13, с. 93].

- логічні порівняння (comparison), наприклад:

In late January, Principal Caden had initiated the idea. "It will be good for your children and all the students at school," he had said. He took it upon himself to organize the event at our church. My parents were like sleepwalkers saying yes to his questions, nodding their heads to flowers or speakers. When my mother mentioned it on the phone to her mother, she was surprised to hear the words "I'm coming."

"But you don't have to, Mother."

There was a silence on my grandmother's end. "Abigail," she said, "this is Susan's funeral." [43].

У наведеному наративному епізоді логічне порівняння *my parents were like sleepwalkers* 'мої батьки були наче лунатики' ілюструє психоемоційний стан батьків Сюзі під час підготовки до її похорону: через нестерпний біль втрати все що вони можуть робити – це лише бездумного кивати головами.

У проаналізованому романі виявлено також низку образних номінацій (тропів), які слугують вербальними репрезентантами психоемоційних станів героїв. Серед виявлених образних номінацій найбільш частотними є:

- метафора, наприклад:

As he kissed his wet lips down my face and neck and then began to shove his hands up under my shirt, I wept. I began to leave my body; I began to inhabit the air and the silence. <...> I was the mortar, he was the pestle [43].

Підкреслені метафоричні номінації у проілюстрованому фрагменті роману також описують емоційний стан дівчинки під час згвалтування.

У іншому фрагменті твору метафорична номінація *she was a wall* використовується наратором для змалювання психо-емоційного стану матері, якій повідомляють про знайдені речові докази, які, скоріше за все, свідчать про смерть її доньки:

"What?" my mother said impatiently. She crossed her arms and braced for another inconsequential detail in which others invested meaning. She was a wall.

Notebooks and novels were nothing to her. Her daughter might survive without an arm. A lot of blood was a lot of blood. It was not a body. Jack had said it and she believed: Nothing is ever certain [43].

Незважаючи на всі об'єктивні переконання поліцейських, мати Сюзі залишається непорушною наче стіна у своїй вірі в те, що її донька вижила. Однак, вже через декілька хвилин, коли поліцейські показують їй помпон з шапки дівчинки, мати не витримує:

“The pompom,” Lindsey said. She had crept into the living room from the kitchen. No one had seen her come in but me.

My mother made a sound and reached out her hand. The sound was a metallic squeak, a human-as-machine breaking down, uttering last sounds before the whole engine locks [43].

Метафора *the sound was a metallic squeak* ‘звук був скрипом металу’ відображає стан жінки, коли біль втрати не дозволяє їй сказати навіть слово, лише видати нечіткий звук. Використане далі образне порівняння *a human-as-machine breaking down, uttering last sounds before the whole engine locks* ‘людини, зламаної, наче машини, що видає останній звук перед тим, як двигун буде повністю заблоковано’ доповнює й розширює значення попередньої метафори – підтвердження смерті Сюзі «зламало» її матір психологічно, той «двигун», який підтримував її віру в краще зупинився.

Метафори використовуються у проаналізованому наративі й для змалювання почуттів й емоційного стану батька вбитої дівчинки. У наведеному нижче наративному фрагменті метафоричні номінації *He lay there under a heavy weight* ‘він лежав під важким тягарем’, *The guilt on him, the hand of God pressing down on him* ‘його провина, рука Господа давили його’ уподібнюють почуття тяжкому тягарю, який давить на чоловіка і не дозволяє йому спокійно жити – батько Сюзі відчувається винним у тому, що не опинився поряд із донькою, коли вона потребувала його допомоги:

Every day he got up. Before sleep wore off, he was who he used to be. Then, as his consciousness woke, it was as if poison seeped in. At first he couldn't even get up. He lay there under a heavy weight. But then only movement could save him, and he moved and he moved and he moved, no movement being enough to make up for it. The guilt on him, the hand of God pressing down on him, saying, You were not there when your daughter needed you [43].

У поданому прикладі психоемоційний стан батька також відображено з допомогою метафори *it (consciousness) was as if poison seeped in* ‘його свідомість була такою, наче в неї всмокталася отрута’. Отрута – це метафорична номінація горя та вини, яку відчуває Джек після смерті Сюзі. Ця метафора також апелює до описаних раніше роздумів Сюзі про кроликів, які іноді випадково з’їдають отруту і приносять її в свої нори, отруюючи таким чином всю родину:

Not so deep beneath the earth were the warrens of the wild rabbits I loved, the bunnies that ate the vegetables and flowers in the neighborhood nearby and that sometimes, unwittingly, brought poison home to their dens. Then, inside the earth and so far away from the man or woman who had laced a garden with toxic bait, an entire family of rabbits would curl into themselves and die [43].

Почуття горя та провини стало тією отрутою, яка, як і у випадку з кроликами, після смерті Сюзі потрапила у родину Салмонів і почала її руйнувати.

- образні порівняння, наприклад:

I felt like a sea in which he stood and pissed and shat. I felt the corners of my body were turning in on themselves and out, like in cat's cradle, which I played with Lindsey just to make her happy. He started working himself over me. <...> Mr. Harvey made me lie still underneath him and listen to the beating of his heart and the beating of mine. How mine skipped like a rabbit, and how his thudded, a hammer against cloth [43].

Виявлені у виокремленому фрагменті образні порівняння вербально втілюють емоції й фізичні відчуття дівчинки щодо чоловіка, який її зґвалтував – огиду, відразу та страх.

У іншому фрагменті твору образне порівняння передає емоційний стан дівчинки вже після її смерті – безпорадність та розпач, коли вона спостерігає за ходом розслідування власного вбивства з небес:

All this made me crazy. Watching but not being able to steer the police toward the green house so close to my parents, where Mr. Harvey sat carving finials for a gothic dollhouse he was building. He watched the news and scanned the papers, but he wore his own innocence like a comfortable old coat [43].

Образне порівняння *he wore his own innocence like a comfortable old coat* характеризує містера Харві, серійного вбивцю. Він так багато разів вбивав і не був за це покараний, що з часом сам повірив у свою невинність.

Автопсихонаратив знаходимо й у контексті, в якому за допомогою образного порівняння Сюзі змальовує власні емоції під час свого першого у житті поцілунку:

That week Ray would kiss me by my locker. It didn't happen up on the scaffold when he'd wanted it to. Our only kiss was like an accident – a beautiful gasoline rainbow [43].

Свій перший поцілунок дівчинка порівнює з райдужними плямами на поверхні води, коли на неї потрапляє бензин. Хоч такі плями є яскравими й різнокольоровими, відомо, що бензин – це токсична речовина, яка при потраплянні у навколишнє середовище наносить йому непоправної шкоди. Таким чином, словосполучення *gasoline rainbow* позначає гарне, але небезпечне явище. Однак у виявленому образному порівнянні Сюзі характеризує його як *beautiful*, що дозволяє зробити такий висновок: поцілунок з Реєм викликає у головної героїні позитивні емоції, захоплення, хоча вона розуміє, що його наслідки можуть бути негативними.

У проаналізованому романі виявлені образні порівняння вербально репрезентують психоемоційний стан не лише головної героїні, але й інших учасників описуваних подій, наприклад:

I watched my beautiful sister running, her lungs and legs pumping, and the skill from the pool still there – fighting to see through the rain, fighting to keep her legs lifting at the pace set by Samuel, and I knew she was not running away from me or toward me. Like someone who has survived a gut-shot, the wound had been closing, closing – braiding into a scar for eight long years [43].

У проілюстрованому наративному контексті йдеться про Лінсі, сестру головної героїні. Шляхом використання образного порівняння авторці вдається дуже точно та яскраво відобразити почуття дівчинки після вбивства старшої сестри: пережити смерть Сюзі для неї наче вижити після вогнепальної рани, це дуже боляче та займає багато часу.

Психологізацію досліджуваного наративу спостерігаємо також на синтаксичному рівні. Зокрема, у тексті виявлено декілька паралельних конструкцій, розташованих у різних частинах роману. Основною функцією синтаксичного паралелізму у даному випадку, окрім семантичного зв'язку окремих наративних епізодів, є створення текстового напруження, наприклад, головна героїня двічі повторює одну і ту ж фразу *My name is Susie, last name Salmon, like the fish* у першій та передостанній частині роману:

My name was Salmon, like the fish; first name, Susie. I was fourteen when I was murdered on December 6, 1973 [43];

“Ray?”

“I don’t know what to call you.”

“Susie.” <...> “My name is Susie,” I whispered, “last name Salmon, like the fish.” I leaned my head down to rest on his chest and sleep beside him [43].

У кінці роману під час розмови Сюзі з Реєм, коли вона вселилася у тіло Рут, повтор зазначеної фрази створює похмуру і напружену атмосферу, адже в такий

здавалося б радісний для головної героїні момент вона говорить слова, які апелюють до першого розділу роману, в якому з цих слів починається знайомство з історією зґвалтування і вбивства дівчинки. Як в першій, так і в передостанній частинах роману даний синтаксичний паралелізм вказує на закінчення певного етапу в житті Сюзі й імпліцитно характеризує емоційний стан головної героїні в цей момент – сум, розгубленість та страх того, що відбудуватиметься далі.

За допомогою синтаксичних паралелізмів у романі досить яскраво відтворено емоційний стан безпорадності та болі батьків Сюзі, які до останнього моменту відмовляються приймати той факт, що їх доньку вбили. Прикладом цього може слугувати багаторазове повторення фрази *nothing is ever certain*, яку повторюють мати й батько у різних частинах роману, коли йдеться про Сюзі:

“So you can’t be certain that she’s dead?” he asked.

“Nothing is ever certain,” Len Fenerman said.

That was the line my father said to my mother: “Nothing is ever certain.”

For three nights he hadn’t known how to touch my mother or what to say. Before, they had never found themselves broken together. Usually, it was one needing the other but not both needing each other, and so there had been a way, by touching, to borrow from the stronger one’s strength. And they had never understood, as they did now, what the word horror meant.

“Nothing is ever certain,” my mother said, clinging to it as he had hoped she might [];

“They found a body part. It might be Susie’s.”

It was a hard sock in the stomach. “What?”

“Nothing is ever certain,” my father tried [43];

She was a wall. Notebooks and novels were nothing to her. Her daughter might survive without an arm. A lot of blood was a lot of blood. It was not a body. Jack had said it and she believed: Nothing is ever certain [43].

Інший синтаксичний паралелізм *heart to stone* використовується у наративі для вербального відтворення емоційного стану чотирирічного Баклі, молодшого брата Сюзі, який, незважаючи на біль втрати та страх, намагався тримати під контролем свої емоції та не плакати у родинному колі, наприклад:

But my brother would not let himself miss my mother. He tunneled into stories where weak men changed into strong half-animals or used eye beams or magic hammers to power through steel or climb up the sides of skyscrapers. He was the Hulk when angry and Spidey the rest of the time. When he felt his heart hurt he turned into something stronger than a little boy, and he grew up this way. A heart that flashed from heart to stone, heart to stone [43];

Eventually my mother turned back around and Samuel, Lindsey, and my brother could hear the sounds from the passenger seat that she was trying hard not to make. Little peeps and a choked sob. But no amount of tears would sway Buckley. He had been keeping, daily, weekly, yearly, an underground storage room of hate. Deep inside this, the four-year-old sat, his heart flashing. Heart to stone, heart to stone [43].

На синтаксичному рівні психоемоційний стан героїв у проаналізованому наративі також може бути представлений імпліцитно за допомогою нагромадження у невеликому контексті простих розповідних речень, наприклад:

Mr. Harvey was no character. He made me feel skeevy and icky now that he was blocking the door.

“Mr. Harvey, I really have to get home.”

“Take off your clothes.”

“What?”

“Take your clothes off,” Mr. Harvey said. “I want to check that you’re still a virgin.”

“I am, Mr. Harvey,” I said.

“I want to make sure. Your parents will thank me.”

“My parents?”

“They only want good girls,” he said.

“Mr. Harvey,” I said, “please let me leave.”

“You aren’t leaving, Susie. You’re mine now.” [43].

Наведений приклад є діалогом Сюзі та її гвалтівника. Репліки головної героїні представлені простими розповідними та питальними реченнями, що, з одного боку, демонструє страх та безпорадність дівчинки, яка не знає як себе поводити в такій ситуації, а з іншого боку – певну її емоційну відстороненість: розуміючи, що вона в небезпеці, Сюзі намагається не проявляти ніяких емоцій і залишатися спокійною.

У романі Е. Себолд “The Lovely Bones” психооповідь втілюється також внутрішнім способом, коли герої роману самотійно розповідають про свої почуття, психоемоційний стан. Н. Ізотова серед текстових форм реалізації цього типу психонаративу розрізняє внутрішній монолог, сон, сповідь, щоденник [12; 13; 14]. У проаналізованому романі виявлено лише одну з перерахованих форм реалізації психооповіді – сон. Сни у проаналізованому романі відіграють важливу роль – демонструють внутрішні переживання героїв, розкривають їх внутрішній світ, наприклад, у проілюстрованому нижче контексті описується сон Абігейл, матері головної героїні, після того як її донька була вбита, а вбивцю знайти не вдалося:

That night my mother had what she considered a wonderful dream. She dreamed of the country of India, where she had never been. There were orange traffic cones and beautiful lapis lazuli insects with mandibles of gold. A young girl was being led through the streets. She was taken to a pyre where she was wound in a sheet and placed up on a platform built from sticks. The bright fire that consumed her brought my mother into that deep, light, dreamlike bliss. The girl was being burned alive, but, first, there had been her body, clean and whole [43].

У наведеному наративному фрагменті номінативні одиниці *a pyre* ‘похороне багаття’, *fire* ‘вогонь’, *burned alive* ‘згоріла заживо’ є вербальними

репрезентантами вогню, який у більшості культур символізує водночас очищення і знищення. Жінка уві сні бачить на собі рани (*she was wound*), які зникають (*her body, clean and whole*) після того, як її спалюють живцем (*burned alive*). У сні вогонь не лякає її, а навпаки, стає для неї спасінням, шляхом до омріяного блаженства (*dreamlike bliss*). Сон Абігейл є дуже символічним: тілесні рани уві сні – це душевна біль матері, яка втратила доньку, спалення на багатті символізує її очищення, позбавлення від болі і досягнення омріяного спокою шляхом радикального, болісного, але необхідного руйнування власного життя. Таким чином, сон Абігейл допомагає читачеві розкрити її внутрішні переживання, краще зрозуміти її психологічний стан після смерті Сюзі і навіть передбачити подальші дії.

Ще одним цікавим прикладом внутрішнього способу реалізації психонаративу у проаналізованому романі є сні містера Харві, вбивці, які він бачив протягом трьох місяців після смерті Сюзі:

For three months Mr. Harvey dreamed of buildings. He saw a slice of Yugoslavia where thatched-roofed dwellings on stilts gave way to rushing torrents of water from below. There were blue skies overhead. Along the fjords and in the hidden valley of Norway, he saw wooden stave churches, the timbers of which had been carved by Viking boat-builders. Dragons and local heroes made from wood. But there was one building, from the Vologda, that he dreamed about most: the Church of the Transfiguration. And it was this dream – his favorite – that he had on the night of my murder and on the nights following until the others came back. The not still dreams – the ones of women and children [43].

Сюзі, як всезнаючий наратор, описує сні, в яких містер Харві бачить різні будівлі: *thatched-roofed dwellings* ‘будинки з солом’яними дахами’, *wooden stave churches* ‘дерев’яні церкви’, *the Church of the Transfiguration* ‘церква Преображення Господнього’. Останній сон є його улюбленим, він бачив його в день після вбивства Сюзі і в інші дні, поки йому знову не стали снитися жінки і

діти. Церква з цього сновидіння є алюзією на описане у Біблії преображення Ісуса Христа, коли він на горі Фавор в присутності апостолів Петра, Якова та Івана перетворився, показавши їм свою велич і силу.

Сон містера Харві про церкву, названу саме в честь Преображення Господнього, є досить символічним і допомагає зрозуміти психоемоційний стан убивці: певний час після скоєння злочину він ніби перетворюється в іншу людину, відчуває себе просвітленим, одухотвореним, відчуває свою силу і владу. Цей стан триває доки він знову не починає бачити жінок та дітей у снах. Бажання завжди почувати себе «просвітленим» провокує його на скоєння нових вбивств.

Отже, характерною і ключовою рисою роману “The Lovely Bones” Е. Сиболд є зображення внутрішнього світу персонажів та їх психоемоційних станів, тому у контексті дослідження розглядаємо його як психонаратив. У художньому тексті психонаратив репрезентовано за допомогою зовнішньої (прямі та образні номінації, стилістичні прийоми на синтаксичному рівні) і внутрішньої (сни персонажів) форм.

ВИСНОВКИ

У результаті аналізу наукової та публіцистичної літератури з теми дослідження встановлено, що в сучасній лінгвістиці наратив визначають як вербально або невербально виражений тип тексту, у центрі якого лежить історія, як серія взаємопов'язаних подій, об'єднаних часовим причинно-наслідковим зв'язком. У текстах сучасної художньої літератури поширеним різновидом наративу є психонаратив – наративна техніка, при якій основна увага спрямовується на зображення внутрішнього світу персонажів тексту, їх психоемоційних станів, які виявляються через розповідь всезнаючого наратора.

Вивчення наративної структури художнього тексту передбачає застосування наративного аналізу – комплексу методик, спрямованих на визначення універсальних елементів оповіді, з'ясування її глибинних структур та їх співвідношення з поверхневими структурами. Важливими етапами наративного аналізу художнього тексту є встановлення типу наратора, наративної моделі тексту та його наративної техніки.

У ході наративного аналізу роману «Милі кістки» (“The Lovely Bones”) Е. Сиболд встановлено, що наратором і фокалізатором описуваних подій у творі є головна героїня: оповідь ведеться від першої особи, головна героїня-наратор є учасником подій, про які йдеться, а оповідна реальність формується через її світобачення. Беручи до уваги перераховане, оповідну інстанцію проаналізованого художнього тексту класифікуємо як гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації.

Виявлено, що у досліджуваному наративі мовними засобами творення точки зору фокалізатора є використання молодіжного сленгу, книжної лексики, цитат з відомих літературних творів та в деяких випадках табуйованої лексики.

Просторово-часові відношення наративу вербалізуються за допомогою просторових та темпоральних маркерів. У тексті роману просторова організація

є складною. Описувані події відбуваються одночасно у двох паралельних реальностях – земній і потойбічній, що на мовному рівні представлено варіативними просторовими маркерами, переважна більшість яких виражена іменниками, прикметниками, дієсловами, прислівниками.

Темпоральна мережа проаналізованого наративу також характеризується складною організацією та нелінійністю оповіді, що проявляється у наявності великої кількості наративних епізодів-флешбеків. Кореляція подій у часі на мовному рівні представлена перш за все за допомогою різних дієслівних форм. Послідовний розвиток подій виражається у більшості випадків формою Past Indefinite, а їх деталізація – формою Past Perfect.

Вкраплення в основну оповідь значної кількості наративних епізодів-флешбеків, спрямованих минуле або майбутнє, зумовлює складність композиційного конструювання досліджуваного художнього наративу. У ході дослідження встановлено, що такий тип композиційного конструювання характерний для наративної моделі «пазл».

Ключовою рисою проаналізованого художнього наративу є зображення внутрішнього світу персонажів та їх психоемоційних станів, тому у контексті дослідження розглядаємо його як психонаратив.

Встановлено, що для експлікації різних психоемоційних станів персонажів у зазначеному психонаративі використовується зовнішня і внутрішня форми репрезентації. Зовнішня форма психонаративу реалізується на текстовому рівні за допомогою прямих номінацій (атрибутивні номінації, логічні порівняння), образних номінацій (метафори, образні порівняння) та стилістичних прийомів на синтаксичном у рівні (паралельні конструкції, нагромадження простих речень).

Текстовою реалізацією внутрішньої форми психонаративу у проаналізованому художньому тексті постають сні персонажів, у яких за допомогою різних образів та символів відображаються внутрішні переживання героїв, розкривається їх внутрішній світ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева К.А. Литературный нарратив: когнитивные аспекты текстовой семантики, грамматики, поэтики. Тюмень: Изд-во «Вектор Бук», 2004. 244 с.
2. Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе. Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка, 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356.
3. Бабелюк О.А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми: монографія. Дрогобич: ТЗОВ «Вимір», 2009. 296 с.
4. Бахтін М.М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 2001. С. 416–422.
5. Бехта І.А. Дискурс наратора в англomовній прозі: монографія. Київ: Грамота, 2004. 304 с.
6. Бехта-Гаманчук М.П. Комунікативні інтенції наратора у британській художній літературі початку ХХІ століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.04 «германські мови». Національний університет «Львівська політехніка», Запорізький національний університет, Львів-Запоріжжя, 2017. 243 с.
7. Бистров Я.В. Англomовний біографічний нарратив у вимірах когнітивної лінгвістики і синергетики: монографія. Київ, Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г.М., 2016. 320 с.
8. Гудонене В. Искусство психологического повествования (от Тургенева к Буину). Вильнюс: Изд-во Вильн. гос. ун-та, 1998. С. 8–11.
9. Гук О.-М.І., Бехта І.А. Поняття наративного аналізу і основні підходи. «Молодий вчений». 2020. № 11 (87). С. 430–435.

10. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2-х т. Москва: Изд-во им. Сабашникових, 1998. Т. 2. 190 с.
11. Золотухина О.Б. Психологизм в литературе: пособие по спецкурсу для студентов. Гродно: ГрГУ, 2009. 181 с.
12. Изотова Н. Семантика психонаративу в контексті сюжетотворення (на матеріалі романів Дж. М. Куртезее). Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер.: Філологічні науки. 2015. Вип. 138. С. 331–335.
13. Изотова Н.П. Щоденник як форма психонаративу: ідіожанрові особливості (на матеріалі Дж. М. Кутзее “In the heart of the country”). Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія “Філологічні науки”. Мовознавство. 2015. №3. С. 92–96.
14. Изотова Н. Ігрова тональність романів Дж.М. Кутзее: психонаративні коди. Науковий вісник ХДУ. Серія «Лінгвістика». 2015. Вип. 23. С. 161–165.
15. Ільїна А.В., Подольська Т.В. Наративна ідентичність у просторі комунікативно-дискурсивних практик. Філософія: конспект лекцій: збірник праць. URL: <http://www.info-library.com.ua/books-text-11692.html>
16. Коваленко К.Г. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А.П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини»). Філологічні науки. 2012. №10. С. 46–50.
17. Левченко Г.Д. Психоаналітична інтерпретація прози Ольги Кобилянської: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2005. 20 с.
18. Мазирка И.О. Психолінгвістические основы вербальной характеристики личности и языковой картины мира героев художественной литературы: автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.02.19. Москва, 2008. 38с.
19. Пищальникова В.А. Психопоэтика. Барнаул, 1999. 173 с.
20. Попова Е.А. Коммуникативные аспекты литературного нарратива: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.02.01. Липецк, 2002. 41 с.

21. Рижа У.В. Лінгвальне вираження оповідної перспективи в сучасній британській художній літературі (структурно-семантичний та функційний аналіз): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Львів, 2020. 264 с.
22. Руденко М.І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2004. 20 с.
23. Савчук Р.И. Лингвокогнитивные нарративные стратегии французского художественного текстообразования XVIII-XXI веков. Когниция, коммуникация, дискурс. 2017. №14. С. 19–35.
24. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава : Довкілля-К, 2008. 712 с.
25. Сірук В.Г. Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х років ХХ століття (типологія та внутрішньотекстові моделі): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2003. 200 с.
26. Стогній О.В. Експериментальна проза Сильвестра Яричевського: наративні моделі: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2016. 210 с.
27. Цапів А.О. Поетика наративу англійськомовних художніх текстів для дітей: дис. ... докт. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2020. 419 с.
28. Цапів А.О. Поетика наративу англійськомовних художніх текстів для дітей: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2020. 39 с.
29. Шиловська О.М. Психологічні особливості породження наративу як засобу саморозвитку особистості: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Київ, 2003. 282 с.
30. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
31. Andreeva K.A. Grammar and Poetics of Narrative. Tiumen: TTU Publ, 1996. 192 p.
32. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, University of Toronto Press, 2002. 286 p.

33. Barthes R. Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives, Johns Hopkins University Press, 1975. P. 230–238.
34. Cohn D. *Transparent Minds. Narrating Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. 331 p.
35. Coste D. *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 370 p.
36. Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. London / New York, Routledge, 2009. 200 p.
37. Genette G. *Figures of Literary Discourse*. Translated by Alan Sheridan. New York, Columbia University Press, 1982. 303 p.
38. Labov W. Some Further Steps in Narrative Analysis. Special Issue of the *Journal of Narrative and Life History*. 1997. P. 395–415.
39. Lahn S., Meister J. C. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2008. 311 S.
40. Linde Ch. Narrative and Social Tacit Knowledge. *Journal of Knowledge Management*, 2001. URL: https://ti.arc.nasa.gov/m/pub-archive/archive/Narrative&Tacit_K.pdf
41. Nünning A., Mansfred J. *Forum: a Survey of Narratological Models*, 1994. 340 p.
42. Riessman C.K. *Narrative Analysis*. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/58322.pdf>
43. Sebold A. *The Lovely Bones*. URL: https://royallib.com/book/Sebold_Alice/The_Lovely_Bones.html