

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської філології та світової літератури імені
професора Олега Мішукова**

**Семантико-стилістична репрезентація нараторів, як суб'єктів
внутрішньотекстуальної комунікації (на матеріалі збірки поезій
Луїзи Глюк “Дикий Ірис”)**

Кваліфікаційна робота

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу 202М групи
Спеціальності 035. Філологія.

Освітньо-професійної програми: Філологія
(германські мови та літератури (переклад
включно), перша – англійська)

Кисіль Юлія Валеріївна

Керівниця – кандидатка філологічних наук,
доцентка Поторій Наталія Володимирівна

Рецензент – кандидатка філологічних наук,
доцентка Ковбасюк Лариса Анатоліївна

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади вивчення поетичного наратора, як учасника комунікації	6
1.1 Наратологічна концепція поетичного мовлення	6
1.2 Специфіка лінгвальної реалізації концепту <i>наратор</i>	11
1.3 Мультинаративне поле внутрішньотекстової комунікації	15
РОЗДІЛ 2. Семантико-стилістичний репрезентація нараторів у збірці луїзи глюк «Дикий Ірис»	20
2.1 Трирівнева система нараторів у поезіях Луїзи Глюк.....	20
2.2 Особливості функціонування «голосів», як учасників комунікації.....	27
2.3 Лінгвістичні маркери внутрішньотекстової взаємодії у збірці поезій «Дикий Ірис».....	31
2.4 Класифікація постмодерністських нараторів на основі поетичних текстів Луїзи Глюк	36
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	43

ВСТУП

Наратологічні концепції сучасних дискурсів набувають нових форм репрезентації залежно від суспільних особливостей розвитку та наукової парадигми. «*Дикий Ірис*» – це збірка поезій Луїзи Глюк, яка складається з 54 творів, що поєднують чотири наратологічні форми. Праця є одним із головних досягнень Л. Глюк та сучасної літератури, так як представляє новий мультиперспективний підхід до вивчення наратології. Цю проблему в своїх працях досліджували І. Папуша [7], Х. Дубров [16], І. А. Бехта [1], Т. С. Єжижанська [4], В. Шмідт [34], М. Флудерник [17], К. Д. Зеєман [40], Б. Рідчардсон [31; 32].

Однак, хоча дослідження вчених зробили великий внесок у загальну наукову концепції, вони залишили прогалину в обумовленні сучасних підходів лінгвістичних аспектів творення оповідачів та семантико-стилістичні закономірності їхньої взаємодії.

Актуальність теми обумовлена формуванням парадигми постмодерністської наратології та створенню нових наративних структур, що потребують подальшого лінгвістичного вивчення. Прагненням встановити стилістичні та семантичні особливості функціонування неприродних нараторів в англomовному поетичному дискурсі.

Зв'язок роботи з науковими темами. Магістерське дослідження відповідає профілю досліджень, що проводяться на кафедрі англійської філології та світової літератури імені професора Олега Міщукова Херсонського державного університету в межах програми 0117U003763 «Вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на формування фахівця з іноземних мов у сучасному мультикультурному просторі».

Мета дослідження ґрунтується на засадах проведення семантико-стилістичного аналізу поетичного мовлення Луїзи Глюк та виокремленні особливостей лінгвістичного творення трирівневої наративної системи. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) Визначити специфіку лінгвістичного аспекту постмодерністської наратології.
- 2) Проаналізувати особливості функціонування нараторів у поетичному дискурсі.
- 3) Окреслити ієрархічні семантичні структури застосовані у творенні наратору у праці Луїзи Глюк «Дикий Ірис».
- 4) Надати визначення феномену внутрішньотекстової комунікації поетичних текстів.
- 5) Схарактеризувати тривірневу систему образів у лінгвістичній реалізації внутрішньотекстової комунікації.
- 6) Класифікувати наративні форми у зв'язку з контекстами їхнього існування.
- 7) З'ясувати закономірність лінгвістичного опосередкування нараторів залежно від загального контексту.

Об'єкт дослідження – наратологія поетичних текстів.

Предмет дослідження виступає мультинаративне поле у збірці поезій Луїзи Глюк «Дикий Ірис».

Матеріалом дослідження слугували близько 20 поетичних текстів виявлених методом суцільної вибірки в збірці Луїзи Глюк «Дикий Ірис», загальною кількістю 107 сторінок, загальна кількість проаналізованих текстів налічує 58 поезій.

Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження слугували базові положення природної наратології М. Флудерник, лінгво-семантичні та лінгво-прагматичні підходи до способів репрезентації наратора і закономірностей його функціонування у пост-модерністському дискурсі, наратологічна теорія мультиперспективності М. Клеппера, та теорії комунікативної дії Ю. Хабермаса.

Для узагальнення теоретико-поняттєвого апарату дослідження ми використовували загальнонаукові **методи** аналізу та синтезу. Для визначення лінгвістичних засобів створення наративних форм поетичних текстів ми

послугувались лексико-семантичним, лінгво-стилістичним аналізом, методом контент-аналізу. Для виявлення та класифікації засобів створення внутрішньотекстового діалогу було застосовано елементи моделювання.

Наукова новизна одержаних результатів представляє в розробці авторської класифікації ієрархічних зв'язків неприродних нараторів в контексті внутрішньотекстової комунікації. Авторська класифікація представлена в роботі ефективно аналізувати сучасне поетичне мовлення з метою кращого розуміння творення контекстів та ідей постмодернізму.

Теоретична значущість проведеного дослідження ґрунтується на розширенні концепцій пост-модерністської наратології в лінгвістичній галузі досліджень. А також у формуванні класифікацій учасників внутрішньотекстуальної комунікації в поетичному дискурсі.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у теоретичному аналізі поезій американського постмодернізму через призму лінгвістичних вчень. Під час семантично-стилістичного аналізу творчості різних авторів постмодерністських течій. А також, під час вивчення навчальних дисциплін, таких як інтерперетація художнього тексту, стилістика англійської мови. У курсі лекцій та практичних занять з стилістики та лексикології англійської мови.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження обговорено на засіданні кафедри англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова. Основні засади роботи викладені у публікації «Неприродні голоси в постмодерністських наративах».

Структура і обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (40 найменування).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЕТИЧНОГО НАРАТОРА, ЯК УЧАСНИКА КОМУНІКАЦІЇ

1.1 Наратологічна концепція поетичного мовлення

Феномен наративу та наратора, що сформував стійкі асоціативні зв'язки з літературним викладенням подій у художніх творах, своєю історією сягає античних вчень. У «Поетиці» Арістотеля, або працях Платона можна знайти прямі описи наратологічних концепцій, які перший називає «розповідями». Основним фокусом наукових дебатів протягом віків виступало відкидання дослідження наративу, як окремого наукового питання, а розглядання його через призму жанру. Тобто нарація виступала не об'єктом дослідження, а лише способом творення жанрових особливостей.

Наратологія, як наука сформувалася лише наприкінці 60-х років ХХ століття. Попри те, що вона бере початок у літературі, в якій були закладені основні терміни, такі як «наратор» «наративне поле» «наратив» «наративні теорії», на сьогоднішній день нова галузь існує в рамках таких наук як: історія, політологія, лінгвістика, психологія, право та філософія [7, с. 14].

Але перш ніж розглядати особливості функціонування науки оповіді в поетичному дискурсі, слід визначити провідні поняття, які складають центральний поняттєвий апарат. Основним терміном і головним елементом наратології виступає сам наратив. Існує багато різних визначень цього поняття, залежно від призми, через яку феномен розглядається. Два елементи з якими тісно пов'язане визначення наративу – це наратор (оповідач) та нарація (власне розповідь). Одним з найвідоміших є визначення американського науковця Джеральда Принса. Він зазначає, що наративом виступає виклад однієї чи більше реальних або вигаданих подій, поданих одним, двома чи кількома (більш, чи менш явними) нараторами одному, двом чи кільком (більш, чи менш явленим) нарататорам [30, с. 61].

Сеймур Чатмен у праці «Історія та дискурс» викладає ширше визначення наративу, виходячи за рамки традиційних, вербальних (усних або письмових), дискурсів, включає у своє трактування засоби масової інформації. Він формує таку дефініцію наративу, що поєднує дискурс та сюжет. За аналогією традиційної форми наратора, як оповідача тексту, він вводить фігуру «*кінематографічного оповідача*», який виконує подібну посередницьку функцію у викладі сюжету [12, с. 53-64].

За Вольфом Шмідом єдиним обмеженням поняття наративності виступає сфера комунікації, що включає тільки ті твори, що містять наратора, як автора чи посередника, але виключають ліричні та драматичні твори. Але при цьому саме поняття може стосуватися будь-якого мистецтва, що має основні умови наративу, до яких належать: часова структура та зміни стану [34, с. 22]. Тобто нарація визначається послідовністю подій, які об'єднуються часовим зв'язком.

Критерій часової визначеності постає об'єктом суперечок, оскільки існування у своїй природі вимагає часової обмеженості, яка відображається в наративі. Таким чином, виникає відмінність між поетичним дискурсом та наративом полягає, наратори поетичних текстів часто розміщуються незалежно від певного часу чи простору, тому екзистенційне розташування, яке є типовим для наративу, відсутнє [3, с. 53]. Це призводить до думки, що поетичні тексти не можна віднести до наративних. Тобто, у нових конструкціях відсутні лінгвальні, або стилістичні часові та просторові маркери, що сприяє абстрагуванню інформації.

Нові теоретичні засади, до яких можна віднести «природну» наративну теорію та філософську теорію можливих світів, зосереджуються не лише на перебігу подій залежно від часових маркерів, а на самому процесі та особливостях існування вигаданих персонажів в уявному світі. Через призму когнітивної наратології розглядаються невербальні чинники, такі як дія, мислення та почуття у формі основних складових уявного, літературного існування [17, с. 260].

Отже, можна узагальнити, що наратив – це відображення можливого світу у лінгвістичному середовищі, центральними елементами якого є одна або кілька дійових осіб антропоморфної природи, які закріплені у часовому просторі і які виконують або переживають певну послідовність подій. У вербальних наративах оповідач виконує функцію посередника у відображенні, попри це, невербальні компоненти також виступають частиною сучасних тенденцій створення мовних світів.

Слід зазначити, що наратив, як комунікативний акт, лежить в основі не лише власне наративних прозових текстів, а також поетичних та драматичних, оскільки вони представляють послідовності подій, хоча й з певними жанровими відмінностями, та обов'язково опосередковуються через манеру наратора [16, с. 260].

Найпоширеніший погляд нині ґрунтується на дослідженні родової специфіки лірики відміно від епічних та драматичних жанрів, її розглядають через особливі, властиві лише поетичним текстам, форми лінгвістичної репрезентації та стилістика нараторського вияву. Ним виступає *неопосередкована форма наратора* – це пряма, нефільтрована передача інформації та досвіду, у процесі якої автор ототожнюється з оратором, який виступає суб'єктом власне досвіду [6, с. 243]. Саме до цього підходу звертаються багато науковців з метою змінити традиційні уявлення про нарацію лірики. Одним з них виступає дослідник Вольфганг Бернхарт, який опираючись на дослідження Франца Штанцеля про відмінність явних і прихованих нараторів в поетичному дискурсі, виклав власні спроби описати два ступені посередництва у ліриці [37, с. 48]. Ці два рівні розрізняють: наратора першого плану та оповідача заднього плану, саме останній створює ефект не опосередкованості. Перевага аргументів В. Бернхарта в тому, що він створює теорію беззаперечної опосередкованості поезії та існування в ній, як і в художньому дискурсі, когнітивних якостей свідомості, що впорядковують видиме та невидиме [11, с. 320]. Недоліком зазначеної теорії виступає одновимірне моделювання наратора, за яким науковець не бере до уваги інші

способи медіації в тексті, такі як, наприклад, аспекти фокалізації, які можуть бути, як психологічними, чи ідеологічними, так і перцептивними.

Схожі дослідження проводив Клаус Дітер Зеєман намагаючись спростувати поняття не опосередкованості. Він вводить ієрархічну систему нараторських форм, в якій кожен з рівнів виступає окремою єдністю стилістичних та лінгвістичних ознак. Дослідник розрізняє п'ять рівнів нараторських проявів: а). персонаж-наратор; б). оповідач-наратор; в). прихований автор; г). автор, як творець поетичного тексту; ґ). автор, як біографічна особа [35, с. 169]. К. Д. Зеєман при цьому зазначає, що перший рівень, персонаж-наратор, не часто реалізується в класичній поезії, а останній рівень, не є релевантним для розуміння тексту. Це призводить до невирішеності проблеми релевантних зв'язків між мовними формами, проявами оповіді та дискурсом.

Будь-який дискурс можна розглядати як макромовний акт, якщо у даному наративі реально визначити наратора. Індивідуалізація оповідача в текстовому вигаданому контексті означає конструювання образу того, хто висловлює [5 с. 129]. Єдиним засобом для дослідження та визначення в цьому випадку виступають вербальні характеристики мовленнєвого акту. Це завдання керується двома теоретичними рамками [27]:

- Лінгвістичною прагматикою, що прагне визначити час, місце і контекст висловлювання, а також можливості, переконання та комунікативні наміри того, хто говорить;
- Когнітивно-психологічною теорією, що має на меті формування висновку на основі поведінки, у тому числі вербальної, про диспозиції та установки агенса.

Різні тексти реалізують наратора в різній мірі, але до основних мінімальних критеріїв ми можемо віднести деякі пункти. По-перше, текст має бути реалізований як репрезентація одного або більше висловлювань або мовленнєвих актів, що походять від одного чи більше нараторів. Деякі тексти,

що класифікуються як наративи: внутрішні монологи без рамок або тексти періоду модернізму чи постмодернізму, не обов'язково задовольняють цей критерій.

Друга умова вимагає можливість розмежувати висловлювання, з яких складається текст, і відносити кожне з них до окремого наративного голосу.

Третій критерій полягає в тому, що людина повинна мати можливість визначити ієрархічні відносини між різними висловлюваннями та їхніми нараторами, як це визначено в таких питаннях, як хто кого може цитувати, хто на кого може посилатися і хто про кого може повідомляти.

Найголовнішою умовою вважається вміння ідентифікувати єдиного наратора серед інших, що має найвищий рівень. За цієї умови [27]:

- Текст можна розглядати як макромовний акт, що виходить від цього голосу;
- Усі текстові висловлювання, що походять від інших мовців, вбудовані або пов'язані з цим макромовним актом.

У праці «*Unnatural Voices*» Браян Річардсон описав складність визначення єдиного або уніфікованого, стабільного образу наратора у багатьох постмодерністських текстах навіть за умови, що вони містять численні ознаки як оповідача, так і нараційної діяльності [32, с. 112]. В таких випадках найчастіше мова йде про неприродні голоси, які виконують основні нараційні функції.

Неприродні наративи можуть порушувати закони фізики, логіки, традиційні антропоморфні знання, представляючи наративні компоненти, які не могли б існувати в реальному світі [33, с. 109]. Однак наратив ніколи не буває цілком неприродним; він зазвичай містить поєднання «природних» елементів (на основі параметрів реального світу) і неприродних.

Неприродне може існувати у двох різних формах [8, с. 176-180]:

- 1) Існують фізичні, логічні чи епістемічні нереальні голоси, виявлені в постмодерністських наративах, які ще не конвенціалізовані, тобто не

підлягають під традиційні когнітивні рамки, і, отже, все ще сприймаються дивними чи оманливими;

- 2) З іншого боку, існують також неприродні вияви, які з часом стали звичними формами наративного представлення (наприклад, мовлення тварин у байках, магія в фантастичних текстах).

Отже, лінгвістичні характеристики та засоби надають можливість репрезентації різних форм нараторських голосів залежно від когнітивних установок закладених в текстовій формі.

1.2 Специфіка лінгвальної реалізації концепту *наратор*

Наратор, як поняття, стоїть в синонімічному ряді з оповідачем, розповідачем та виступає особою, поглядом, або думкою, створену автором. Саме в цьому концепті формуються об'єкт наративу, художній світ. Він може проявлятися у різних формах, та мати різноманітний набір лінгвістичних характеристик [1 с. 249]

Слід зазначити такі аспекти, які впливають на формування образу наратору:

- Особа, та властиві їй займенники (перша (я, ми) / друга (ти, ви) / оповідач від третьої особи (він, вона, воно, вони).
- Ступінь знань наратору (всезнаючий оповідач, часткові або обмежені знання, відсутність знань в сюжеті)
- Ступінь об'єктивності оповідача (об'єктивний, суб'єктивний, іронічний)
- Надійність наратору (надійний, ненадійний)

Варто зазначити, що незалежно від того, чи наратором виступає голос невідомого, анонімного мовця чи спостерігача/персонажа, що бере участь в сюжеті, оповідач ніколи не є автором, навіть якщо персонаж має те саме ім'я, що й автор [22, с. 26]. Попри це, у процесі вербалізації образу оповідача можливо створення ототожнення з автором, що корелює до класифікації К. Д.

Зееману, за яким автор, як прихована особа відображається у мотивації оповідача. Таким чином формується надійний, або «ідеальний» оповідач. Ненадійний наратор, навпаки, виражає ряд особливостей, що схиляють до невпевненості в викладеній інформації [2, с. 43]. Вчений В. Ріган в перу чергу зазначає властивість першої особи у вербалізації наратора. Виведений ним набір лінгвальних маркерів поєднує також схильність до гіперболізації та егоцентричний підхід до комунікації. Тобто в тексті переважають такі форми як *tu, myself, me, mine, I*, а також ступені порівняння вищого та найвищого рівня [28, с. 33]. Емоційна нестабільність оповідача також є маркером ненадійності, вираженим за допомогою емоційно забарвленої лексики та мовних одиниць з чіткою позитивною чи негативною конотацією. Наприклад, синонімічне поле на позначення «лихого» набуде форми *destructive, hideous, malicious, vicious*. Водночас концепція гарного може бути виражена лексичними одиницями *exceptional, marvelous, superb, flawless*. Іншим типом ненадійного наратора від першої особи, за класифікацією В. Рігана є насмішливий оповідач, що подає сюжет, наче граючись, змішуючи різні елементи тексту та комунікативні компоненти. Особливість цієї форми це сплетення різних часових форм та синтаксичних структур для створення неоднорідності текстуальної інформації. Поєднання минулих форм та теперішніх разом з умовними реченнями, найчастіше другого та третього типу створює сюрреалістичну картину оповіді та іронічний ступінь об'єктивності.

Така наративна форма може також поєднуватися з останньою групою В. Рігана наратора-брехуна. Найчастіше він виступає всезнаючим образом, який не бажає розкривати правду. Серед властивих маркерів є основні засоби лінгвістичного вираження брехні, такі як переважне використання загальних іменників без вживання власних назв, перевага емоційного забарвлення синтаксичних структур над номінативною функцією інформації [9, с. 61]. Отже, різні маркери та методи можуть поєднуватися з метою створення ненадійної наративної структури, як одного з видів інструмента викладу сюжету.

Незалежно від ступеня надійності, основним елементом у формуванні та функціонуванні образу наратора виступає мова. Мовленнєві особливості допомагають сформувати образ та відрізнити оповідача від персонажів [13, с. 74-75]. Лінгвістичні аспекти в такому випадку виступають у формі набору фонетичних, лексичних та стилістичних характеристик, які можуть бути властиві образу. Сюди слід віднести гендер, вікові особливості, діалект та ідіолект.

До гендерних характеристик в першу чергу належить лексичний склад тексту та номінативна структура нарації. Аналіз цієї форми оповідача реалізується через призму гендерної лінгвістики та фемінних і маскулінних атрибутів мовної репрезентації. Таким чином, жіночому фокалізатору більш властиве використання емоційно-забарвленої лексики, описових лексичних компонентів, дієприкметникових та дієприслівникових зворотів [14, с. 86]. Синтаксичні структури в такому випадку складніші, їм властиве використання пасивної форми дієслова та вираження перспективи спостерігача, або суб'єкта дій зовнішнього художнього світу. З іншого боку, маскулінні наративні атрибути поєднують нейтральну лексику, прості синтаксичні структури з чіткою послідовністю смислових зв'язків. А також активна позиція наративної дії простежується більш чітко, ніж у фемінних оповідачів. Тобто спостерігається використання активного стану дієслів, перформативність дій направлена на результат та чіткі визначені мотивацією цілі викладу інформації [36, с. 163].

І наратологічні, і лінгвістичні дослідження фокусувалися на пошуку маркерів реалізованих в мові, що вказували б на походження певної точки зору в наративному просторі, відносячи її до активного оповідача чи до пасивних персонажів. Таким чином, наративну перспективу часто розглядають як форму сприйняття, вибір між точкою зору оповідача та точкою зору головного героя, що вербалізована в певних структурах та одиницях [26, с. 506]. Крім того, за дослідження С. Земана, такі терміни, як наратор і протагоніст, припускають, що зазначені перспективи передбачають «суб'єкт свідомості» – тобто

референт, якому приписуються всі експресивні елементи, оскільки лише живі істоти здатні говорити, сприймати та рефлектувати [15, с. 16-18]. Тобто, посилатися на сприйняття об'єкта неживої природи, як, наприклад, камінь чи стіл, призведе до наративного дисбалансу в дискурсі, за умови, що він не антропоморфізований як свідомий спостерігач в контексті.

Попри це, неприродні голоси активно використовуються не лише в художньому дискурсі постмодернізму, вони були присутні також в текстах XVIII ст., хоча і відрізнялися набором лінгвістичних характеристик. Проаналізувати різницю засобів вербалізації, залежно від тенденцій людства та комунікативних функцій можна у формі порівняльної таблиці (Табл. 1.1).

	XVIII ст.	Кінець XX-XXI ст.
Форма вираження	Монологічне, або діалогічне мовлення в романах.	Монологічне мовлення в прозових, або поетичних творах.
Мотивація	Критика розвитку капіталізму, глобалізації та індустріалізації.	Метафікційні роздуми про буття, критичне осмислення суспільних процесів.
Образ	Продукт виробництва	Частина природного світу
Стилістичні особливості	Засоби іронії та сатири, використання алегоричних конструкцій та пунктуації (лапки, дужки) для створення саркастичних контекстів.	Риторичне питання і звертання є найбільш поширеними, також присутнє активне застосування метафор та метонімії, градації.
Властиві лексичні одиниці	Багатозначна лексика, жаргонізми.	Переважає загальна лексика.

Табл. 1.1

Дослідник Дж. Албер стверджує, що у певному сенсі функції цих неприродних нараторів збігаються. Постмодерністські наративи, як і попередні об'єктні твори критикують людську поведінку, симулюючи неприродну точку зору. Обидва образи розкривають проблематичні аспекти, за якими індивіди ставляться до свого оточення або взаємодіють з іншими [25, с. 96]. Можна зробити висновок, що точки зору стосуються не реальних фізичних осіб в екстралінгвістичному світі, а функціональних ролей у дискурсі, які здатні поставити себе на місце суб'єкта, за яким спостерігають та об'єкта, який спостерігає [40, с. 19].

Цей принцип найбільш яскраво виражений у наративах від першої особи та внутрішніх монологів, де оповідач і герой виступають єдиним художнім образом, але посилаються на два різні рівні внутрішньотекстуального контексту, про це свідчить той факт, що оповідач-Я і персонаж-Я зазвичай мають різні ступені знань. А. Бенділд зазначає, що у розповіді від першої особи вербалізоване «Я» розділене часовими маркерами на СУТНІСТЬ, яка завжди знаходиться в темпоральності ЗАРАЗ свідомості, і МОВЦЯ, що розповідає в момент, для якого ЗАРАЗ завжди виступає компонентом минуло [9, с. 57]. Отже, з лінгвістичної точки зору, оповідача не можна розглядати як однорідну особу, що розповідає, адже наратор виступає активним учасником комунікативних та інтерактивних процесів внутрішньотекстуальних форм та процесів.

1.3 Мультинаративне поле внутрішньотекстової комунікації

Крім стандартних форм упорядкування сюжету, існує багато інших способів викладу послідовності подій у розповіді. Одні не залежать від принципів класичного викладу сюжету, а інші виступають проти них і формують нові унікальні стратегії взаємодії різних наративних структур, що існують в єдиному мовленнєвому просторі. Таким чином, Б. Річардсон стверджує, що активне використання внутрішнього монологу та вільної

непрямої мови сприяє посиленню випадковості послідовності викладу інформацію [31, с. 41-45]. Ц. Тодоров глибше досліджуючи текстуальну взаємодію через призму мовознавства зазначає, що наративи пов'язані один з одним у риторичному порядку, а не ймовірнісному [38, с. 201]. Така риторична послідовність зустрічається в більш ідеологічно спрямованих наративах багатьох текстів, тобто обов'язковою умовою має бути присутній контекст, що буде розкриватися з точки зору релігійної, філософської, політичної чи соціальної перспективи.

Перехід від аргументованої послідовності подій до загального чергування, або прогресування може також бути вираженим за допомогою комунікативних моделей реалізованих у межах інформаційних єдностей. Риторична послідовність, в такому випадку, виступає навмисним розташування, викладене якомога вигідніше для досягнення певного ефекту: найчастіше, з метою створення ілюзії опосередкованості діалогу і залучення читача у комунікативний процес. Такому акту також властива наявність естетичних, або графічних процесів, до яких належить закономірний кільцевий виклад повідомлення, завершальна синтаксична конструкція якого віддзеркалює першу [18, с. 330]. Таким чином, паралелізм у конструкції може надавати нових смислів інформації, що повторюється, чи мати одну, або декілька змін у кінцевому повідомленні. Деякі з форм розвитку наративу, як, наприклад, риторичне чи естетичне впорядкування через комунікативну структуру, можуть доповнювати більш традиційні види викладу сюжету.

Комунікативно-прагматичний підхід до аналізу чужих мовленнєвих повідомлень, який переважає в сучасній лінгвістиці формується на основі обґрунтування через призму мови двобічних відносин у наративній системі художнього твору. Семіотизація індивідуального образу, властиві їй лінгвальні та біхевіористські прояви, рефлексія через внутрішній світ, та процес поляризації внутрішнього та зовнішнього «я» постають головним фактором у формуванні та аналізі сторін комунікативного акту. Варто зазначити, що у реалізації мовлення в літературі два і більше нараторів

постають як посередники між взаємодією автора і читача. Бехта І. А. відзначає ці два образи як суб'єктивні центри художнього світу [1, с. 249]. Вони своєю чергою створюють комунікативні зони внутрішньотекстуальної комунікації, що поєднують фрагменти тексту, що вміщують оповіді та висловлювання різних наративних образів у формі як монологічного, так і діалогічного мовлення.

Важливим аспектом процесу постає одностороння залежність, яка властива обом учасникам, що також передбачає зв'язок, за яким один наратор усвідомлює присутність іншого. Саме тому двоплановість постає головною характеристикою змішання різних дискурсивних сфер, точку, в якій агенс перетворюється в пацієнс, а один тип мовлення перетікає в інший [1, с. 250]. Дослідження цієї точки дотику може бути здійснене за допомогою двох компонентів:

- а) Розкриття когнітивних можливостей нараторських образів, що передбачає аналіз модального забарвлення, темпорального та локативного поля, лексичного складу повідомлення;
- б) Оцінювання дискурсивних властивостей, що зумовлюються мовленнєвими діями та інтеракціями наратора, а також лінгвальними маркерами, синтаксичними конструкціями, мотивацією інформації та її функціями.

Виявлення різниці між наративними рівнями, в першу чергу, відбувається за формою викладу матеріалу автором. Структурна ієрархія відіграє важливу роль у визначенні образів учасників комунікативного акту. Якщо, наприклад, один з нараторів обирає вільну манеру оповіді, що виключає застосування пунктуації, має нестійкий синтаксис та передбачає використання розмовних лексичних одиниць це може поставати маркером імітації повсякденного мовлення [23, с. 147]. Таким чином, інший наративний образ у взаємодії буде протиставлений за допомогою складних синтаксичних формувань, літературної мови та мовних кліше. Таким чином два дискурсивні

світи будуть розділені набором індивідуальних лінгвальних характеристик, але постануть у єдиній моделі комунікативної інтеракції.

Моделі, створені у процесі розвитку комунікативної лінгвістики можуть бути застосовані для дослідження художнього тексту, з умовою врахування унікальних аспектів фікційного світу. Однією за найбільш точних моделей для відтворення в текстуальному контексті є схема розроблена Д. С. Барнлундом. Вона передбачає безперервну мовленнєву взаємодію, під час якої відбувається одночасне надсилання й отримування повідомлень учасниками комунікації [10, с. 52]. Транзакційна модель має низку взаємозалежних процесів і компонентів, включаючи процеси кодування та декодування, комунікаторів, повідомлення, канал і шум. Характерними для цієї схеми є наявність єдиного каналу мовлення, за яким одночасно передається закодоване повідомлення та відповідь на нього, водночас комуніканти розташовані в спільному контекстуальному полі, в якому вся інформація має рівну значущість [10, с. 55]. Попри те, що це безпосередньо не розглядається в оригінальній транзакційній моделі Д. С. Барнлунда, світогляд учасників і контекст також відіграють важливу роль у процесі спілкування. Світогляд поєднує онтологічні, аксіологічні, епістемологічні компоненти, а також бачення космологічних та праксеологічних уявлень комуніканта. Наявність різних поглядів та особливостей світогляду окремих учасників спілкування є невіддільною складовою як реальної, так і текстуальної комунікації. Таким чином, послуговуючись транзакційною моделлю Д. С. Барнлунда під час аналізу художнього тексту дослідники мають можливість чітко окреслити кордони комунікативних процесів та схарактеризувати елементи процесу залежно від наявних характеристик.

Попри наявність чіткої структури, в процесі опрацювання художнього тексту з мультинарративним полем важливо враховувати наступні елементи, виокремлені Т. С. Єжижанською [4, с. 30]:

- Індивідуальні особливості комунікантів (гендер, соціальний статус, рівень відносин, природа взаємодії, мовленнєві особливості, а також ієрархічну структуру);
- Локативні обставини спілкування, що сформовані контекстом та екстралінгвальними факторами;
- Мовленнєва інтеракція та її характер;
- Засоби кодування й декодування інформації;
- Потенційні бар'єри у процесі спілкування, фактичні та умовні;
- Результативність взаємодії;
- Система невербальних елементів (паралінгвістичні засоби, візуалізація комунікації у текстовому форматі)

Отже, структура мультинарративного комунікативного простору та реалізованих в ній інтеракцій поєднує різні елементи досліджень комунікативних актів. Чинна модель інтеракції у спілкуванні об'єднує нарративні структури, як образи комунікантів, а також враховує додаткові можливості текстуальної реалізації повідомлення. Прослідкувавши процеси розвитку поетичної нарративності та лінгвальної репрезентації оповідача, як літературного образу, ми можемо проводити аналіз художніх та поетичних текстів на основі виявлених категорій та властивих їм характеристик.

РОЗДІЛ 2

СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАРАТОРІВ У ЗБІРЦІ ЛУЇЗИ ГЛЮК «ДИКИЙ ІРИС»

2.1 Трирівнева система нараторів у поезіях Луїзи Глюк

Збірка поезій Л. Глюк «Дикий ірис» представляє структурний прогрес у кар'єрі поетеси, оскільки авторка перетворює послідовний набір пов'язаних текстів у поліфонічне поле взаємодії. Така структура була досягнена завдяки створенню чітких вербалізованих наративних персон за допомогою фрагментації «я» мовця на три різні категорії [29, с. 81]. Ліричні образи Л. Глюк включають універсальний концепт Бога, який часто виступає у формі явищ реального світу через «голос природи» в таких віршах, як «*Spring Snow*» (весняний сніг), «*April*» (квітень), «*Midsummer*» (середина літа), «*Sunset*» (захід сонця). Іншим наратором виступає поет-садівник, який ототожнюється з концептом релігійного прохача за допомогою семантико-стилістичних засобів. Цей нараторський рівень простежується у поетичних текстах «*Vespers*» (вечірнє богослужіння), та «*Matins*» (Утреня), що повторюються протягом усієї збірки. Останнім оповідачем виступає неприродний голос репрезентований через ряд квітів, таких як троянди, ромашки, фіалки, іриси, мак, та одного квітучі дерева. Назви поезій повторюють імена нараторів та їхнє середовище рослинного світу природи.

Попри те, що «*Дикий ірис*» є мультинаративним текстом, літературознавиця Лінда Грегerson зазначає: «Кожен з трьох основних голосів вербалізований через набір мовних характеристик властивих людині; власне письменниця не має іншого голосу, щоб втілити в художньому тексті» [21, с. 117]. Л. Глюк ділить ліричне я на частини, але кожна з цих частин говорить природною мовою, проте вона створює різні маски, щоб відкрити роздуми про

смертність у контексті індивідуальності. В такому випадку ми можемо зазначити антропоморфність образів створених у контексті комунікації.

Поетичне середовище Л. Глюк змальовує як сад, що виступає одним із головних образів, які повторюються в поезіях [24, с. 56]. У «*Дикому ірисі*» сад є не лише фоном для монологів і діалогів, а є рушійною силою комунікативних конфліктних актів між нараторами. Змалювання образу саду, як локативного показника відбувається, через застосування спеціалізованої лексики: на позначення землі «*in fresh dirt*», «*moist earth*», «*the fields lifeless*», «*the bright grass*», «*the dry surface*», «*the dark earth*»; елементів природного світу навколо «*branches of the pine*», «*black boughs*», «*the lights of heaven*» (the sun), «*tremor of sunlight*», «*the heavy rains*» «*the cold nights*» «*in light rain*». У зображенні середовища ми можемо простежити чітке контрастування номінативних компонентів з позитивною та негативною конотацією, попри те, що мова йде про одні й ті ж самі природні феномени в одному місці. За такою схемою елементи можуть бути змальовані як дослівно – «*sunlight*», так і за допомогою метафоричних засобів «*the lights of heaven*». Такий підхід до номінації локації у різних творах ілюструє імітацію постійно змінного світу, що постає рефлексивною моделлю реального світу людей. Отже, аналізуючи нарративні образи важливо також враховувати особливості опису навколишнього середовища в якому вони функціонують. З множинної перспективи рослин, людини та Бога Л. Глюк наділяє їх голосом заради конструювання багатогранних ідентичностей. Особливий фокус ставиться на сад, як місці мовленнєвих актів у «*Дикому ірисі*», що допомагає глибше зрозуміти різноманітний ліричний голос створений Л. Глюк, який водночас постає індивідуальним і універсальним.

Перш ніж встановлювати комунікативні зв'язки внутрішньотекстуальної комунікації слід визначити основні типи та образи нараторів, які наявні в тексті. Вище ми надали перелік трьох основних форм, тому варто розглянути їхню вербалізацію та системну організацію всередині текстових форм. Найвищим рівнем буде виступати образ Творця «*creator*»,

який ототожнюється з Богом поезіях Л. Глюк. Приналежність цього наратора до окремих віршів визначається, в першу чергу, аналізом назви тексту. Як зазначалося раніше, Творець як оповідач властивий творам з назвами, що відображають явища природного світу. Більш конкретно їх можна віднести до категорії лексичних одиниць на позначення сезонів («*End of Winter*», «*Spring Snow*», «*April*», «*End of Summer*») та періодів кожної доби («*Early Darkness*», «*Sunset*», «*September Twilight*», «*Clear Morning*»). Попри це існують деякі виключення, назви яких позначають абстрактні концепти виражені загальними іменниками, наприклад, «*Lullaby*», «*Song*», «*Garden*», «*The Doorway*». Тож назви творів постають окремими маркерами-індикаторами наративної форми конкретної поезії.

Другою характеристикою оповідача-творця виступає власне зміст поезії та лінгвістичні засоби вираження інтенції та образу. Перший твір, що оповідається від перспективи творця – «*Spring Snow*». Перші рядки поезії налаштовують на загальну атмосферу та окреслюють характер наратора, що виступає одночасно ліричним героєм: «*Look at the night sky: I have two selves, two kinds of power*» [19, с. 4]. Перша синтаксична структура виступає у формі наказового речення, що спонукає реципієнта інформації до дії. Водночас наступні конструкції відображають паралельну структуру повідомлення через повтор числівника *two*, що ототожнює концепти сутності (*selves*) та сили (*power*). Емфатизація сили це яскрава характеристика текстів наративів творця. Це простежується у використанні синонімічної форми на позначення влади, *authority*. Ця лексична одиниця виступає головним елементом розкриття образу, всевладність якого також показана у синтаксичній конструкції: «*I have heard your cries, and cries before yours, and the demand behind them*» [19, с. 5]. По-перше, варто зазначити, що в зазначеному прикладі, як і інших конструкціях твору, ліричний герой-наратор виконує дію активного стану та є її об'єктом, в той час, як адресат постає суб'єктом в контексті. По-друге, ми спостерігаємо зміщення темпорального простору повідомлення. Наратор знаходиться за межами встановлених часових і просторових

кордонів, встановлених на початку тексту *I am here with you*. Образ наратора знаходиться одночасно в процесі оповіді, але також поза її межами, рефлектуючи події, що відбувалися до початку поточної нарації. Схожим проявом влади виступає синтаксична конструкція *I have shown you what you want* [19, с. 5]. Особливу роль відіграє підбір лексичних одиниць, що не мають чітко сформованого асоціативного образу, такі як займенник *you* та абстрактний елемент *what you want*. Таким чином стираються кордони звернення до іншого наратора-персонажа, що діє в умовах збірки поезій та читача, що виступає загальним реципієнтом художнього тексту.

Розкриття наративного образу відбувається поступово з кожним окремим віршем, що доповнює розуміння універсальної сили, яка втілена в ліричному герої. В тексті «*Lullaby*» перший рядок також виступає індикатором наказової дії та влади Творця над реципієнтом інформації через синтаксичну конструкцію: «*Time to rest now; you have had enough excitement for the time being*» [19, с. 13]. Перша частина складного речення – просте неповне речення створює ефект неповної інформації причини для читача, що конкретизується другим простим реченням. Темпоральні елементи *now* і *for the time being* створюють абстракту часову зону, що може слугувати універсальним маркером для будь-якого реципієнта, читача чи героя. Попри це, індикатори часу контрастують з конкретними лексичними одиницями, що відображають локативність нарації: *in the room, in the summer night*. Час і простір зводиться до конструкції *I'll win you over in the end*, ідіоматичний елемент *in the end*, що має переклад зрештою, наприкінці, в кінці-кінців, набуває нового контекстуального значення при утворенні за аналогією локативних маркерів зазначених раніше. Таким чином підсвідомо формується ототожнювання з місцем за контекстуальною схожістю, а також за темпоральною ознакою власне ідіоми, що традиційно виражає довгий тимчасовий проміжок після якого дія виконана, на часову відстань до фінальної дії також натякає використання майбутнього часу та допоміжного дієслова *will*. Отже, оскільки всі зазначені елементи були вказані через перспективу основного наратора ми

можемо зробити висновок, що він стоїть за межами часового та просторового поля, а також належить до іншої групи істот чи елементів природи, так як звертаючись до реципієнта зазначає «*You must be taught to love me. Human beings must be taught to love silence and darkness*» [19, с. 14]. Дві паралельні синтаксичні конструкції відображають приналежність однієї форми до певної категорії за допомогою заміщення особових займенників другої особи однини та першої особи однини на загальні іменники *human beings* та *silence and darkness* відповідно. Ми можемо прирівняти того, до кого звертаються до типу *human beings*, а самого наратора до категорії, що поєднує *silence and darkness*. Отже, наратор-Бог виступає всевладною силою, що одночасно знаходиться як в часових і просторових рамках оповіді, так і поза ними й не належить до групи номінативних іменників на позначення людства, а лише звертається до її представників.

Наступним втіленням оповідача і ліричного героя виступає персонаж-садівник. На думку А. М. Гордон, цей образ постає втіленням думок самої письменниці та відображає ширі переживання авторки, попри те, що прямих свідчень присутності Л. Глюк в тексті немає [20, с. 93]. Релігійна тематика текстів другого наратора беззаперечна, попри те, що наратор-Творець не називається вищою силою номінативними одиницями, описовість натякає на його природу. У випадку з наратором-садівником ми можемо простежити чітке окреслення номінацій та реальних образів, які відтворюються за допомогою стилістичного прийому алюзії. Наприклад, перша поетична оповідь садівника «*Matins*», ранкова молитва, починається з таких слів: «*Unreachable father, when we were first exiled from heaven, you made a replica, a place in one sense different from heaven*» [19, с. 6]. Релігійний контекст відображається такими лексичними одиницями як: *unreachable father, exiled from heaven*, а також алюзія на створення Землі: *a replica, a place in one sense different from heaven*. Звертання до Бога як перша лексична структура відображає загальну спрямованість нарації та її мотивацію. Наратор – людина прирівнює себе до категорії *exiled from heaven* через займенник другої особи

множини. Номінація наратора як садівника відбувається шляхом опису діяльності персонажа: *we took turns working the garden, we exhausted each other, we never thought of you, we merely knew it wasn't human nature to love* [19 с. 6]. Важливо зазначити, колективну працю, про яку розповідає наратор, тобто головним персонажем поетичного тексту виступає збірний образ людства, але наратор є його частиною. Окрім цього, всі дієслова у вірші вжиті у минулій формі, відображаючи історичний контекст повідомлення, підкріплений темпоральним маркером *years of darkness followed*. Отже, поетичний твір виступає першим поглядом на наратора, що є частиною єдиної групи, але рефлексує спільний досвід через призму індивідуального.

Особливо яскраво це розкривається в подальших творах «*Vespers*» та «*Matins*» наратора-садівника. У першому тексті в перших рядках ми знову бачимо алюзію на біблійську тематику та пряму номінацію релігійного образу, «*Even as you appeared to Moses, because I need you, you appear to me*» [19, с. 25]. Використання фігури Мойсея у конструкції *you appeared to Moses* викликає когнітивний асоціативний процес із заміщення власного займенника другої особи однини на алюзивну форму – Бог. Далі в конструкції *me* розкривається, як вірянин, що звертається до всемогутньої сили з молитвою. Особливим випадком у зазначеному прикладі постає використання пунктуації, як стилістичного прийому для створення додаткових значень. Кома перед повтором одиниці *you* відокремлює конструкцію *because I need you*, що в ізольованому контексті набуває іншої конотації та має низку значень та трактувань від особистих до романтичних. Схожий пунктуаційний прийом застосовується у творі «*Matins*», де наратор зазначає: «*Forgive me if I say I love you: the powerful are always lied to since the weak are always driven by panic*» [19, с. 69]. Двокрапка створює інтонаційну паузу у текстовому сприйнятті, а після одиниці *the powerful* простежуємо використання анжамбеману, адже рядок розривається і синтаксична конструкція приймає неприродний ритм прочитання. Таким чином утворюється єдність *forgive me if I say I love you: the powerful*. Контекстуальних смислів додає алюзія на слова, що промовляються

в католицькій традиції, коли людина входить на сповідь *forgive me father for I have sinned*. Таким чином конотативні зв'язки формують додаткові контексти розуміння намірів наратора, що виступає ліричним героєм. Отже, образ наратора-садівника сформований на основі релігійних та загальних біблійських контекстів та тематик, що доповнюють персонажа вірянина, який шукає зв'язків між вищими силами та своїм існуванням.

Останньою наративною групою постають неприродні голоси квітів, які відображають як окремі душі, так і колективне буття у просторі саду. Варто розглянути деякі поетичні твори, що представляють обидві категорії одного наративного образу. Наприклад у творі «*The Silver Lily*», наратором і ліричним героєм постає власне лілія, як зазначено у назві, крім того, означений артикль виступає також індикатором присутності єдиного нараційного персонажа. Переживання голосу лілії чітко відзначені компонентами речення, що відзначають темпоральність наративу: «*The nights have grown cool again, like the nights of early spring, and quiet again*» [19, с. 71]. Порівняння ночей з періодом ранньої весни, а також лексична одиниця *again* навіюють образ осені, як повернення холодів. Цей період знаменує страх квітки перед природною смертю: «*Can you see, over the garden — the full moon rises. I won't see the next full moon. In spring, when the moon rose, it meant time was endless*» [19, с. 71]. Протиставлення плину часу разом зі змінною місяця влітку і восени мають різні контекстуальні навантаження, стилістична фігура паралелізму двох сезонів транслює реальні та земні страхи квітки за власне життя.

Водночас такі поезії, як «*Violets*» змальовують колективний нараторський голос природного світу виражений у квітах в саду. Початок поетичного тексту, *because in our world something is always hidden* [19, с. 41] свідчить про фокус на подіях і житті єдиного природного світу, а не роздумах про сутність буття, що спостерігається в інших наративних формах. Неприродні голоси квітів сконцентровані на житті, яким їх наділила природа, проголошуючи: «*All your greatness knowing nothing of the soul's nature, which is never to die*» [19, с. 41]. Примирення та прийняття природної форми речей

відрізняє голоси квітів від інших нараторів у колективному розумінні, а також, зміщує фокус з універсальних і глобальних проблем існування на індивідуальні переживання душ, що присутні в окремих наративних образах.

Отже, три наративні системи існують у художньому просторі збірки поезій «*Дикий Ірис*». Кожний образ має свій набір характеристик, особливості сприймання темпоральних та локативних елементів, а також специфіку репрезентації у текстуальній формі.

2.2 Особливості функціонування «голосів», як учасників комунікації

Окрім загальних ознак, функціонування кожного нараторського голосу відрізняється, особливо у контексті комунікативної взаємодії. Володіючи певним набором властивих лінгвостилістичних засобів, а також мотивації та індивідуальними завданнями оповідачі доповнюють поетичне поле урізноманітнюючи та доповнюючи ідейний зміст збірки Л. Глюк.

Розглядаючи наратора-Бога можна виокремити його провідну роль як коментатора суспільства та людства. У комунікативному акті збірки поезії з його перспективи мають розповідний характер синтаксичних структур, з чергуванням з наказовими формами. Функція коментаря простежується у творі «*Retreating Wind*», в якому Бог-наратор розчаровується в людях. Він висловлює своє незадоволення тим, як його творіння ставилися одне до одного та до себе самих, таке звертання створює паралель до тематики поезій інших нараторів. Л. Глюк задає тон розчарування на початку вірша. У першій строфі Бог розчарований, каже: «*When I made you, I loved you. Now I pity you*» [19, с. 54]. Вибір лексичної одиниці *pity* (жаль) знову зображає оповідача як істоту, яка є мудрішою, старшою та має вищу владу ніж ті, до кого звертаються. Замість використання синонімічних елементів, таких як *співчуття* чи *засмучення*, *жалість* допомагає відзначити силу того, хто говорить.

Використання синтаксичних структур «*I gave you all you needed*» і «*you wanted more*» допомагає побачити всі жертви Бога, жадібність і егоцентризм

людського світу. Оповідач пояснює, як він дав кожній людині власні дари з усього, що вони могли забажати, але цього було недостатньо. Сценарій із садом: «*You will not find yourselves in the garden, among the growing plants*» [19, с. 54] виступає одночасно коментарем дій другого наратора садівника, і алюзією на історію Адама та Єви в Біблії. Водночас ці слова створюють паралельну ідею з промовами колективного наративу голосів квітів: «*Can you survive where I won't last beyond the first summer?*» [19, с. 12]. Обидві репліки критикують приналежність людини, другого оповідача, до природного світу, перша через пряме заперечення, як символ вищої влади та впевненості у словах, а друга у формі риторичного питання, та сумніву щодо людської природи.

Зухвалість божественного образу наратора підкреслюється через форму всезнаючого наратора, а також частково втілення ідеї ненадійного наратора-брехуна за класифікацією В. Рігана, адже не завжди ствердження надані творцем відповідають на питання садівника, таким чином вони залишають вільне місце індивідуальному трактуванню, що часто може бути помилковим. У поезії «*April*» наратор стверджує: «*But I mean you to know I expected better of two creatures who were given minds*» [19, с. 15]. Вираз *expected better* формує загальне та абстрактне розуміння очікуваного результату, якого не було досягнення, але за відсутності елементів, що конкретизують трактування цих слів може призвести до індивідуального сприйняття та спотворення конотативних смислів.

Протиставляється цьому образу інший наратор, садівник, основною комунікативною та оповідальною функцією якого є рефлексія жадань людства, прагнення пізнати секрети буття та зрозуміти власну природу в контексті вищих смислів. Вираження жадання та туги у поетичних творах Л. Глюк через другого наратора містить набагато більше елементів, ніж здається при аналізі вербальних одиниць. Завдяки реконструкції минулих сценаріїв, які дослідниця Г. Вендлер визначає цей процес як те, що відбувалося до початку поеми й стало рушійною силою наративу, що виражена через часові маркери

дієслів [39, с. 306]. Розглядаючи часи, ми можемо зробити висновок, що перше звертання людини як комуніканта відбувається через риторичне питання-докір наратору Творцю: «*Or have you abandoned me*» [19, с. 63]. Теперішній доконаний час, що виражений допоміжним дієсловом *have* та дієприкметником минулого часу, підтверджує, що в екстралінгвальному просторі існує темпоральний стан, коли людина не була покинута Творцем. Функція часової форми полягає у висловлюванні ідеї, що відбулася раніше, у невизначений час у минулому. Функції наратора-садівника відображаються у контрастивному порівнянні концепцій *відчуження/прихильність* і *наратор-садівник/творець*. Однак єдність у висловленнях наратора також відсутня, що простежується у використанні простого теперішнього часу для опису іншої дії вказує: «*Then why torment me?*» [19, с. 63]. Часова форма не тільки показує, що страждання наратора відбуваються зараз, але також, відповідно до рамок визначення простого теперішнього часу, вказує на те, що вплив відбувався поза межами вказаного моменту, або виступає тенденцією, що повторюється.

Крім того, бажання садівника досягнути істину проявляється через денотативну функцію лексичних одиниць. Перше речення більшості поезій цього оповідача вміщує аргумент, який підсилюється подальшим текстом. Важливим елементом постає невизначеність і переконаність мовця у відповіді, яку садівник знаходить на власні запитання. Лексичний склад поезій зображує одночасно сумніви та впевненість. Шукаючи відповідь на питання, чому Творець відповідає лише муками, наратор приходить до висновку: «*More than you love me, very possibly you love the beasts of the field, even, possibly, the field itself, in August dotted with wild chicory and aster: I know.*» [19, с. 62]. Подвійне використання прислівників *possibly* постає чітким виразом сумніву. Водночас конотація впевненості врівноважується за допомогою прислівника-інтенсифікатора *very*. Повторення одиниці *possibly*, виступає протиположною за допомогою уточнювального прислівника *even*. Отже, оповідач у контексті здається переконаним у правдивості того, про що говорить. До того ж конотація впевненості також підкріплюється подальшим твердженням *I know*.

Додатково підсилює характер повідомлення використання пунктуації. Двокрапка, застосована перед лексичною одиницею впевненості емпатизує інформацію подану після неї та підсилює емоційне навантаження нарації.

Отже, наратор-садівник виступає образом, що віддзеркалює людські прагнення зрозуміти та досягнути сили універсуму над якими не владна. Велика кількість граматичних прийомів та підбір часових форм виступають індикаторами намірів та думок оповідача транслуючи темпоральні рамки зазначених ідей. Окрім цього, повідомленням садівника властива форма роздумів, що варіюються між впевненістю і невпевненістю у власних твердженнях.

Останній тип наратора, неприродні голоси світу рослин набуває окремої вербалізації у порівнянні з іншими нараторами, вони не вступають у відкритий діалог, як інші учасники комунікації, а лише вказують окремі коментарі з приводу буття садівника чи свого власного, будуючи порівняння між природним світом та світом людей. Тематика, що часто зустрічається у поезіях з перспективи квітів – смерть. Роздуми та монологи про смерть, що неодмінно наближається до усіх рослин з осінню контрастує з прагненням людини-садівника отримати більше, дізнатися таїнства Бога, попри належність до природного світу також. У поетичному тексті «*The Gold Lily*» активно розкривається комунікативна перспектива наратора-лілії. Варто звернути увагу на вибір назви та образу ліричного героя. Лілія – це багаторічна рослина, що відродиться з землі по весні, але усвідомлення приходу холодів віддзеркалює переживання квітки про смертність: «*As I perceive I am dying now and know I will not speak again, will not survive the earth*» [19, с. 97]. Всім наративам рослинного світу в «*Дикої Іриси*» властива висока метафоричність. Твердження *I am dying* виступає метафорою на зів'янення всіх рослин. Крім того, подальший текст розкриває стилістичний прийом персоніфікації за допомогою перенесення номінативних одиниць частини тіла людини на квітку: «*A spine only, raw dirt catching my ribs*» [19, с. 97]. Лексема *spine* позначає стовбур, а *ribs* – листя квітки. Таке ототожнення з людиною

необхідне для проведення непрямого паралельного порівняння з відношення людини до свого Бога. Доки садівник звертається до наратора-Творця з проханнями, квіти бачать вищу силу в садівнику: «*I call you, father and master... Or are you not my father, you who raised me?*» [19, с. 97] Попри це, людина не може почути квіти, як і Бог не може почути і здійснити бажання людей, тому квіти вбачаючи образ батька-творця – *father* в людині виконують роль рефлексивної душі, що слугує відображенням природного світу, частиною якого є людина, але яка є чужою в ньому.

2.3 Лінгвістичні маркери внутрішньотекстової взаємодії у збірці поезій «Дикий Ірис»

Внутрішньо текстуальна взаємодія, як зазначено в попередніх пунктах відбувається між всіма учасниками комунікаціями. Проте, важливо зазначити, що ця взаємодія не є рівнозначною. Тому перш ніж розпочинати аналіз лінгвальних маркерів інтеракцій слід змодельовати комунікативні акти, які присутні у збірці поезій «Дикий Ірис». Розглянемо процес взаємодії за схемою (Схема 2.1):

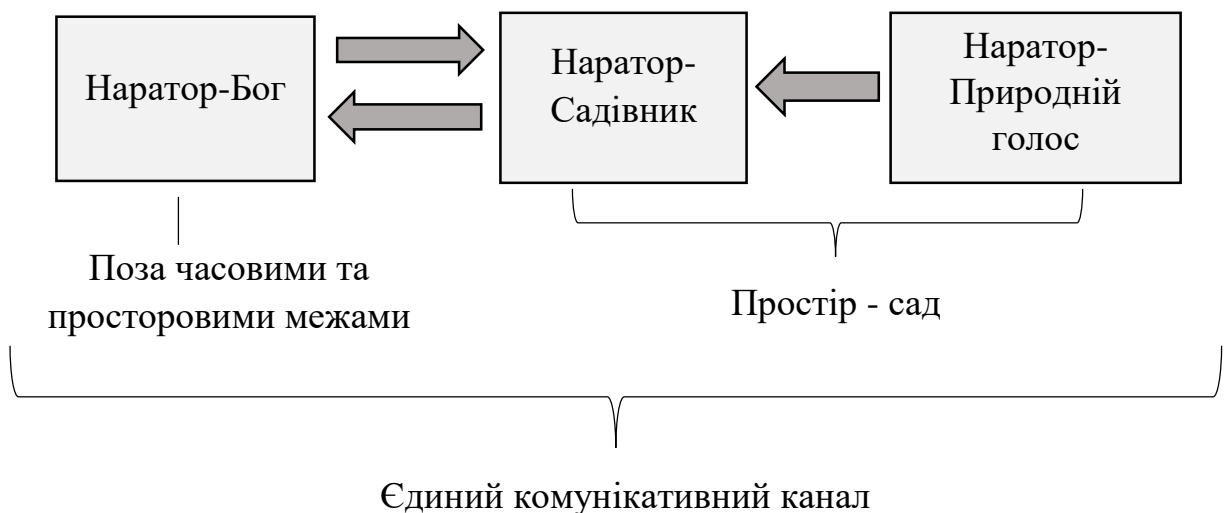


Схема 2.1

Отже, за схемою ми бачимо, що комунікація між Богом та Садівником відбувається одночасно і взаємопов'язано, в той час, як третій наративний

голос квітів звертається виключно до садівника, але мовлення транслюється у формі монологу, адже він не отримує відповіді. Спільним для всіх форм виступають стилістичний прийом риторичного питання, що володіє риторичністю лише в контексті одного тексту, але отримує відповідь в іншому. Наприклад, садівник звертаючись до Бога запиту: «*Are you saying I can flourish, having no hope of enduring?*» [19, с. 17]. Відповідь у вірші «*Harvest*» лунає від іншого наратора: «*Look at you, blindly clinging to earth as though it were the vineyards of heaven*» [19, с. 47]. Водночас ця ідея супроводжується коментарем від голосу квітки: «*In all your greatness knowing nothing of the soul's nature, which is never to die: poor sad god, either you never have one or you never lose one*» [19, с. 41]. Проаналізувавши ці уривки, ми бачимо, що перші два поєднують метафоричні номінативні елементи, що навіюють асоціативні зв'язки з природним світом: *flourish, earth, vineyards*. Попри це, голос рослин навпаки протиставляється сказаному іншими нараторами, репліка виглядає як іронічна структура, що насміхається над садівником, який прагне процвітати, не розуміючи сутності природного світу. Метафора *soul's nature* одночасно відповідає на питання душі, а також власне природи, адже контекстуальне забарвлення тексту зосереджене на розкритті світу рослин.

Інший твір наратора-квітки «*Scilla*» є представником колективної оповіді, текст висміює поета-садівника за те, що він мріях про індивідуальні стосунки з Богом: «*Not I, you idiot, not self, but we, we — waves of sky blue like a critique of heaven: why do you treasure your voice when to be one thing is to be next to nothing?*» [19, с. 68]. Особливу роль знову відіграє пунктуація та використання прийому перенесення, що змушує читача розривати смислові конструкції, створюючи нерівний ритм нарації. Автор використовує цей стилістичний метод з метою імітування уявних хвиль, про які говорять квіти. Ототожнюючи себе з хвилями, наратор створює образ плинності, що властивий природному світу, який не може усвідомити садівник, що зазначається займенником другої особи однини. Використання емоційно забарвленої одиниці *idiot* надає тексту яскраво негативного контексту.

Наратор-квітка говорить від імені колективного існування всіх речей, виявляючи волю природної сили, яка диктує, як і вітер, де буде висаджено насіння і де з'являться квіти навесні, особливо це відповідає буттю наратора, що виражено назвою твору, пролісків. Пролісок стверджує: «*You go where you are sent, like all things, where the wind plants you*» [19, с. 68]. Метафора вітру виступає відомим елементом ліричних контекстів, що позначає долю, або зміни. В цьому контексті слово *wind* набуває полісемантичного значення на буквальне природне явище, та метафору людської долі та випадку. Окрім цього, особливу роль відіграє дієслово *plants*, що часто застосовується у наративних текстах оповідача-садівника, де ліричний герой виконує активну дію. В цьому випадку об'єкт-садівник перетворюється на суб'єкта, адже дія відбувається стосовно нього і набуває пасивності. Така зміна ролей в нарації відображає концепції внутрішнього мультинаративного поля, де об'єкт має одночасно виступати й суб'єктом.

Кільцеве повторення ключових ідей та питань відповідає за реалізацію комунікативного контексту поезій та взаємодій різних нараторів. В цій характеристиці ми можемо простежити використання схожих ідей та напрямків, які були зазначені раніше, наприклад, якщо розглядати концепцію спустошення, відчаю та відчуження зі сторони наратора-Бога до наратора-садівника, можна знайти відповідності у різних формах синонімічних рядів. Наприклад елементи монологів садівника: *you wound me, want me desolate in the end, forces despair, you abandoned me, nothing was left to me*; та Творця: *why I despair of you, I meant to limit myself, you would see the emptiness*. Вибірка з текстів двох нараторів відображає спільну тематику загального діалогу, більшість лінгвістичних одиниць свідчать про асоціативну єдність з негативною конотацією спустошення та болю. Отже, врешті решт порівнюючи лексику ми бачимо денотативну єдність, але діалог постійно продовжується через небажання одного наратора прийняти бік іншого.

Особливо ілюстративним у тексті поезій також постає визначення категорії применшення, через синонімічні ряди на позначення маленького

розміру, значущості. Використання таких одиниць простежується у мовленні оповідачів-квітів: *small and white*; наратора-садівника: *a small blue flower*; *small things, flowers growing under the hawthorn tree*; Творця: *small talking things*; *ah, little ones*; *mere curtailment*. Порівнявши використання лексем применшення ми бачимо, що голоси рослин і садівник використовує ці синоніми виключно на позначення квітів. В той час як Бог звертається цією лексикою саме до людей, як своїх створінь, що постають маленькими у контексті універсуму та загального існування. Квіти усвідомлюють своє буття і природу і приймають її, але головний наратор-садівник не відчуває оточення природного світу і продовжує прагнути осягнути власну значущість. Чергування зазначених лексичних одиниць у мовленні та постають головними індикаторами розвитку, сприймання світу та самосвідомості.

Загалом можна вивести дві категорії маркерів початку комунікативної взаємодії між нараторами. Ми проаналізували взаємозв'язок тематики та рецепції повідомлень між різними нараціями. Але важливо відзначити початок комунікативного акту, що відзначається або риторичним питанням, поставленим одному з інших нараторів, або наказова синтаксична конструкція, мета якої засудити, або висміяти дії іншого наратора. Прикладами наказового речення слугують такі оповіді голосів квітів: «**Go ahead: say what you're thinking**» [19, с. 21]; «**Hear me out: that which you call death I remember**» [19, с. 30]. А також такі риторичні питання, як: «*This is the earth?*» [19, с. 11] «*What are you saying? That you want eternal life?*» [19, с. 32]. «*Do you know what I was, how I lived?*» [19, с. 44]. Більшість конструкцій, що становлять початок нового наративного тексту характеризуються також активним вживанням детермінативів для обмеження конкретної спрямованості повідомлення і розширення його можливостей у потенційній відповіді. Абстрактність питань надає їм загальної спрямованості і відчуття індивідуальності, таким чином читач може виступати одним з реципієнтів повідомлення, окрім інших нараторів, і бути присутнім у комунікації через непряму опосередкованість.

Інша схема розвитку комунікативних маркерів спостерігається у діалогічній взаємодії двох інших оповідачів. Творець, в першій частині збірки поезій послуговується тими ж типами, що і душі квітів: «*How can you say earth should give me joy?*» [19, с. 10], «*Look at you*» [19, с. 47], «*How can I help you when you all want different things*» [19, с. 56]. Проте, синтаксичні конструкції змінюють протягом книжки, та у другій половині набувають форми розповідних простих чи складних речень, що виключають вживання займенника другої особи однини: «*Sometimes a man or woman forces his despair on another person, which is called baring the heart...*» [19, с. 61], «*Where one finishes, the other begins*» [19, с. 66], «*Over the still world, a bird calls waking solitary among black boughs*» [19, с. 83], «*I wanted to stay as I was still as the world is never still...*» [19, с. 102]. Таким чином, через вербалізацію думок прогресує розвиток наратора та ліричного героя. Перші зміни спостерігаються у трансформації наративу на філософську спрямованість, що включає загальні роздуми про абстрактні явища, *a man, woman, one, the other*. Прогресія відбувається у зміщенні фокуса на світ природи – *bird*, а далі на себе, не як найвищу сутність, а лише суб'єкт буття будь-якого рівня – *I was still*.

Але найвищий рівень розвитку через контекстуальні та лінгвістичні трансформації досяг наратор-садівник, образ людини. Комунікативні індикатори якого в перших поезіях відображали пряму номінацію реципієнта через форму звертання: *Unreachable father, you, the powerful*. Зміна відбувається у тексті, що розпочинається риторичним питанням: «*You want to know how I spend my time?*» [19, с. 75] Повідомлення не містить релігійного контексту, та не вказує на адресованість вищому образу. Твір закінчується теж риторичним питанням, що підкріплює емоційне навантаження розчарування: «*Or was the point always to continue without a sign?*» [19, с. 75]. Цим питання садівник наголошує, що не готовий продовжувати сліпо вірити без схильності Бога. Емотивність підкріплюється гіперболізованим прислівником *always*. Наступний вірш цього наратора вже транслює іншу комунікативну інтенцію, не закликати до відповіді та взаємодії, а повідомити: «*I don't wonder where you*

are anymore» [19, с. 94], «*Your voice is gone now; I hardly hear you*» [19, с. 98]. Емоційність жаги повністю заміщується байдужістю, що підкреслюється вираженням заперечення через граматичну форму *don't*. Авторка активно наголошує на реальності подій через використання простого теперішнього часу *anymore, now*, що повторює страждання, які наратор-герой переживав щодо Творця раніше через ідентичну часову форму. Збірка завершується текстом від наратора-садівника, який говорить: «*Once I believed in you...*» [19, с. 104]. Оповідач часовою формою простого минулого часу розділяє всі попередні твори в «*Дикому Ірисі*» та останній на два окремі темпоральні поля. Ефект спогаду підсилюється мовною одиницею *once*, що також зображає прогрес, досягнутий протягом наративної взаємодії і виступає завершальним повідомленням, що не потребує відповіді.

2.4 Класифікація постмодерністських нараторів на основі поетичних текстів Луїзи Глюк

Проаналізувавши різні приклади поетичних текстів, викладених через перспективу декількох нараторів ми можемо виділити певні закономірності творення та функціонування цих образів. Така система може використовуватися в будь-якому постмодерністському художньому дискурсі, адже вона втілює різні теоретичні підходи до визначення мультинаративності та комунікації, як всередині одного тексту, так і між окремим творами в єдиному збірнику.

По-перше, важливо зазначити нелінійну наративність оповіді, що характерна у постмодерністських творах з утворенням штучної комунікації. Оскільки не всі оповідачі знаходяться у спільному темпоральному та локативному просторі неможливо встановити лінійність часових меж. Аналіз творів Л. Глюк показали наявність різних проміжків часу, на основі використання часових форм дієслів, як минулого (*have you abandoned, gone,*

believed), так і теперішнього (*I am dying, give me, help, forces, to continue*), а також майбутнього (*I will not speak, will not survive, will not reach back, will kill*), інколи у єдиному наративному контексті. Таким чином локативність може варіюватися, отже наратив є нелінійним.

По-друге, нетиповою формою для проаналізованої оповіді прикладу постмодернізму виступає неоднорідність образів. Кожен з трьох категорії потенційних нараторів не має встановлених характеристик згідно з унормованими теоріями. Наприклад, наратор-Бог виступає гомодієгетичний оповідачем втілюючи одночасно характеристики всезнаючого образу так і учасника подій. Попри це, з розвитком комунікативної взаємодії він перетворюється на персонального наратора, що стає суб'єктом власних роздумів і рефлексії, зміщуючи фокус з наказових конструкцій *you*-типу на *I*-централізовану оповідь. Водночас наратор-Бог є неприродним голосом, що не має асоціативних образів, описаний через звернення іншого наратора як універсальна сутність Творець належить також до категорії антропоморфічних об'єктів оповіді.

Класифікуючи нараторські форми постмодерністської літератури в першу чергу варто розглянути образ людини-наратора, який виступає центральним і стає суб'єктом і об'єктом впливу на інших нараторів в комунікативному полі. Наратор-людина здебільшого використовує прийом риторичного питання з метою критично осягнути навколишній світ та проблеми вище буденного існування. Мовлення оповідача зрідка було направлено на внутрішню рефлексію, але частіше на звертання до інших сил, кожна з поезій, в яких залучений наратор-людина присутня форма звертання через займенник другої особи однини.

Інша нараторська особа – неприродний голос навколишнього світу, у творах Л. Глюк ним виступав світ рослин, найчастіше квітів. Оповідач, що найбільше використовує стилістичний прийом метафори для створення порівнянь природного існування з пораненнями і життям людини, саме через цю категорію відбувається суб'єктивізація наратора-людини, адже він

виступає призмою рефлексії. Крім того, ця наративна структура активно функціонує через зображення світу, в якому існує і часові межі, в яких відбуваються події. Наприклад, світ квітів «Дикого Ірису» змальовується лексичними одиницями на позначення явищ природи *the dark surface of the earth, scented air, sky blue, the bright grass, leaves grow*. Таким чином неприродні голоси втілені в образі рослин постають посередниками, що відображають як переживання індивідуальної душі, так і колективної свідомості.

Останній клас постмодерністських образівоповіді це наратор-Творець, що виступає втіленням універсуму, як єдиної сили, що стоїть вище над усім живим, як світом людей, так і світом природи. Таким втіленням може бути божество, як у збірці поезій Л. Глюк, або єдиний космологічний образ втілений за допомогою неприродного голосу, що набуває рис людського створіння. Можливе втілення будь-якої форми, але подальший розвиток категорії можливий лише за допомогою невербальних методів, адже вербалізація в художньому світі, особливо поетичному, можлива лише за використання природної мови, якою володіє сам автор. Основними характеристиками Творця виступають номінативні та описові одиниці, що емпатизують силу та владу наратора. Наказові синтаксичні конструкції по відношенню по інших учасників комунікації. А також розташування образу поза межами темпоральних та локативних меж, створених у художньому контексті.

Отже, показати всі типи можна за допомогою схеми (Схема 2.2), що відображає взаємозв'язок між всіма наративними формами та їхнє співіснування у контексті єдиного світу. В основі взаємодії полягає уявлення про взаємозв'язок універсального та індивідуального в умовах реального світу, а також характеристики кожного класу залежно від властивих граматичних форм, лексичних категорій та стилістичних прийомів, що переважають у процесі творення оповідних образів.



Схема 2.2

Отже, наратори можуть бути репрезентовані різними вербальними засобами, що відображають всі рівні існування. Як природні, так і неприродні голоси можуть виступати оповідачами, основною особливістю є відповідність характеристикам, що доповнюють та окреслюють потенціал художнього образу за допомогою семантико-стилістичних засобів. Л. Глюк у збірці поезій «Дикий Ірис» створила взаємопов'язаний фікційний світ, у якому всі наратори були задіяні як учасники комунікативного акту, що розвивався за допомогою мовних одиниць та граматичних структур.

ВИСНОВКИ

Наративні концепції постмодернізму привертають особливо багато уваги сучасних теоретиків різних галузей науки протягом останніх десятиліть. Лінгвістичні дослідження постають однією з найбільш перспективних сфер, що має можливості дослідити особливості творення оповіді через призму природної мови та особливостей її використання в художньому контексті. Дослідивши теоретичні засади поетичної наратології сучасності, а також проаналізувавши збірку поезій «*Дикий Ірис*» Нобелівської лауреатки Луїзи Глюк, ми дійшли висновку, що єдина художня площина може включати декілька наративних образів, що можуть бути репрезентовані як природними, так і не природними голосами за допомогою лексико-стилістичних прийомів.

Досліджуючи теоретичні надбання у першому розділі ми встановили специфіку наратологічної теорії постмодернізму та різні підходи до вивчення засад науки. Ми визначили ступінь наративності різних літературних текстів, а також взаємозв'язок оповідачів у контексті комунікативних макро- і мікроактів. Також ми проаналізували класичні типології нараторських форм залежно від ступеня надійності, природності голосу, особистих характеристик (гендеру, віку, ідіолекту). Прослідивши особливості формування феномену комунікації всередині художнього тексту ми надали визначення трансакційній моделі Д. С. Барнлунда як процесу одночасного обміну інформацією, в якій комунікант виступає одночасно об'єктом і суб'єктом.

Опрацювавши теоретичний матеріал, в другому розділі ми провели семантико-стилістичний аналіз вибірки поезій Луїзи Глюк зі збірки «*Дикий Ірис*» та дослідили особливості наративного контексту у книжці. Ми окреслили трирівневу систему нараторських форм, що включає: наратора-Бога, наратора-квітку і наратора-Садівника. Кожна з форм має власний набір лінгвальних характеристик, що відображається у процесі комунікації й оповіді. Наратору-Богу властиве використання наказових форм у створенні повідомлення, використання синонімічних рядів на позначення власної влади

та сили, як найвищої форми ієрархічних зв'язків. А також йому притаманне використання полісемічної лексики, що сприяє формуванню неоднозначного декодування повідомлення через індивідуальне поле асоціацій. Другий тип, наратор-Садівник, відповідно виступає другою ланкою ієрархічного зв'язку через те, що веде діалогічне мовлення з першим образом, характеризується використанням специфічних лексичних одиниць релігійної тематики, алюзій на біблійні події, а також оповідь у формі молитви, про що свідчать назви поезій наратора (*Vespers* та *Matins*). Найбільш вживаний стилістичний прийом – це риторичне питання, що слугує індикатором комунікації з іншим оповідачем. Третя форма, неприродний голос наратор-квітка, виступає останнім рівнем ієрархічної структури з тої причини, що веде монологічне мовлення до Садівника, не отримуючи відповіді, але при цьому часто згадується в наративах інших поезій. Характерними ознаками постає висока метафоричність мови голосу, лексичні елементи, що пов'язані з тематикою природного світу та садівництва, мають чітко вербалізовані часові рамки, як за допомогою мовних елементів, так і граматичних структур, в яких існує наратив.

Проаналізувавши матеріал ми також з'ясували закономірності функціонування кожної наративної форми залежно від мотивації автора та створених художніх контекстів. Таким чином, Наратор-Бог надає відповіді на питання людства, зазначаючи при цьому власну значущість, як найвищої сили. Але протягом збірки образ розвивається, змінюючись на персонального наратора, що використовує саморефлексію за допомогою стилістичних прийомів порівняння, алюзії та паралелізму. Садівник виступає голосом людства та символізує жагу пізнати буття, та досягти недосяжний для індивіда світ. Образ також прогресує, що особливо відображається через застосування граматичної категорії часу, адже більшість текстів створені у теперішньому часі, але останній поетичний твір починається з простого минулого часу, в якому мова йде про події попередніх віршів, таким чином, розділяючи досвід наратора на минулий і теперішній. Функція останнього наратора – квітки

полягає у надані коментарів прагнень і бажань людей, які попри приналежність до природного світу, часто відкидають його закони та особливості. Таким чином стверджувальні та питальні граматичні конструкції з метафоричним контекстом мотивують реципієнта до осмислення глобальних питань.

Дослідивши мультинарративність постмодерністської поезії ми створили класифікацію образів оповідачів, що поєднують характеристики традиційної наратологічної теорії та постмодерністських тенденцій. Ми виокремили такі нарративні категорії як: людина-наратор, наратор-природній світ, наратор-Творець. Маючи ознаки схожі з образами у творах Л. Глюк, зазначені форми тісно взаємопов'язані і можуть створювати комунікативне поле в будь-якому творі постмодернізму на основі зазначених закономірностей репрезентації.

Ми довели актуальність та доцільність дослідження семантико-стилістичних характеристик мультинарративного поля поетичного дискурсу та особливостей творення комунікативних актів у художньому тексті на основі поезії Луїзи Глюк.

Тож можна зробити висновок, що трирівнева система наратологічних образів постмодерністської поезії має характерний набір лінгвістичних маркерів, що не тільки виокремлюють її індивідуальні особливості, а також визначають схему взаємодії у комунікативному процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бехта І. А. Дискурсна зона персонажа у фактурі художнього тексту. Наукові записки: *Серія «Філологічна»*. 2012. Вип. 29. С. 248–250.
2. Довбенко, Л. В. Вербалізація образу ненадійного наратора (на матеріалі оповідання Едгара По *The tell-tale heart*). *Одеський лінгвістичний вісник*, 2015. Вип. 5, №1, С. 43-47.
3. Довбищенко Ф. В. Інформаційний дисонанс рівнів авторської та нараторської комунікації у і книзі “Історії...” Геродіана. *Проблеми лінгвокомунікативістики, дискурсології та прагмалінгвістики*. 2017, Вип. 7. С. 50-62.
4. Єжижанська Т. С. Проблеми комунікації у художньому тексті. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. Вип. 13. С. 28–32. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/5868/1/8.pdf> (дата звернення: 01.08.2022).
5. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. Луцьк : ПВД "Твердиня", 2010. 174 с.
6. Наративні виміри літератури / за ред. О. Лещак, Р. Гром'як, Т. Волкова. Тернопіль : Терноп. Нац. Пед. Ун-т ім. В. Гнатюка, 2015. 330 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Studia_methodologica/N16.pdf (дата звернення: 07.08.2022).
7. Папуша І. Наратологічні аспекти античної поезики. *Біблія і культура*. Чернівці: Рута. 2012. Вип. 13.
8. Alber J. Unnatural Temporalities: Interfaces between Postmodernism, Science Fiction, and the Fantastic. *Narrative, Interrupted*. Berlin: De Gruyter. 2012. С. 174-191. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110259971.174> (дата звернення: 25.08.2022).
9. Banfield A. Unspeakable sentences. *Narration and representation in the language of fiction*. London: Routledge. 2015. 354 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315746609> (дата звернення: 25.08.2022).

10. Barnlund D. C. A transactional model of communication. / за ред. C. D. Mortensen. *Communication theory*. New Jersey: Transaction, 2013. P. 47–57.
11. Bernhart W. Reflections on poetry theory from a narrative-theoretical point of view. *Tales and 'their telling difference.'* Cambridge, 2019. P. 316–334.
12. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 2013. 288 p.
13. Crews B. *Postmodernist narrative: In search of an alternative*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018. 136 p.
14. Currie G. *Narratives and narrators: A philosophy of stories*. Oxford University Press, 2012. 264 p.
15. Dancygier, B., Vandelanotte, L. Discourse viewpoint as a network., *Viewpoint and the Fabric of Meaning: Form and use of viewpoint tools across languages and modalities*. Berlin: de Gruyter, 2016. P. 13–40. <https://doi.org/10.1515/9783110365467-003> (дата звернення: 04.10.2022).
16. Dubrow, H. The Interplay of Narrative and Lyric: Competition, Cooperation, and the Case of the Anticipatory Amalgam. *Narrative*. 2013. Vol. 14, P. 254–271.
17. Fludernik M. *Towards a 'Natural' Narratology*. Taylor & Francis Group, 2016. 470 p.
18. Gibbons, A. Reading S. across Media: Transmedial Storyworlds, Multimodal Fiction, and Real Readers. *Narrative*. 2017. vol. 25, no. 3, pp. 321–341.
19. Glück L. *The wild iris*. Manchester: Carcanet Press, 1996. 104 p.
20. Gordon M. A. *Reconceiving the Sacred: Louise Glück and Postmodern Spirituality*. ProQuest Dissertations Publishing, 2015. 193 p.
21. Gregerson L. The Sower against Gardens. *Kenyon Review*. 2016. Vol. 23, № 1. P. 115–133.
22. Hallett D. Elements of Fiction – Narrator/Narrative Voice. *Fundamental Literary Terms*. 2021, Vol. 5. P.20-31.
23. Hoagland T. W. *The Art of Voice: Poetic Principles and Practice*. Norton & Company, 2019. 176 p.

24. Huiyi B. The Polyphonic Narration of “Garden” in Louise Glück's Poetry. *Foreign Literature Studies*. 2021, Vol. 43, №1. P. 51-63.
25. Jan A. Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama. University of Nebraska Press, 2016. 330 p.
26. Margolin U. Reference, Coreference, Referring, and the Dual Structure of Literary Narrative. *Poetics Today*. 2018. Vol. 12, no. 3. P. 500–517. URL: <https://doi.org/10.2307/1772649> (дата звернення: 25.08.2022).
27. Margolin U. Narrator. *The living handbook of narratology*: веб-сайт. URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de> (дата звернення: 09.09.2022).
28. Maxey R. The Rise of the “We” Narrator in Modern American Fiction. *European journal of American studies*. 2015. Vol. 10, №. 2. P. 20-46. URL: <https://doi.org/10.4000/ejas.11068> (дата звернення: 01.08.2022).
29. Morris D. The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction. University of Missouri Publisher, 2016. 289 p.
30. Prince G. A Dictionary of Narratology / за ред. Gerald Prince. University of Nebraska Press, 2013. 126 p.
31. Richardson B. Plot for the Twenty-First Century: Theorizing Unruly Narratives. Columbus: The Ohio State University Press, 2019. 217 p.
32. Richardson B. Unnatural Voices: Joyce’s Postmodern Modes of Narration. *Strange Voices in Narrative Fiction*. Boston Press, 2014. 302 p.
33. Ryan J. Plants in Contemporary Poetry: Ecocriticism and the Botanical imagination. Routledge, 2017. 256 p. (дата звернення: 27.09.2022).
34. Schmid W. Narrativity and Eventfulness. *What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. De Gruyter, 2013. P. 17-33.
35. Seemann, K. D. Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht. Sager, 2013. 554 p.
36. Smith, D. G., Rosenstein, J. E., Nikolov, M. C., Chaney, D. A. The Power of Language: Gender, Status, and Agency in Performance Evaluations. *Sex*

Roles. 2019, Vol. 80. P. 159–171 URL: <https://doi.org/10.1007/s11199-018-0923-7> (дата звернення: 15.09.2022).

37. Stanzel F. K. *A theory of narrative*. Cambridge University Press, 2015. 308 p.

38. Todorov, T. *Introduction to Poetics* / пер. з болг. Howard R., Minnesota Publisher, 2017. 260 p.

39. Vendler, H. *The Ocean, the Bird, and the Scholar*. Cambridge: Harvard University Press, 2015. 464 p.

40. Zeman, S. Parameters of Narrative Perspectivization: The Narrator, *Open Library of Humanities*. 2020. Vol. 6, № 2, 28 p. URL: <https://doi.org/10.16995/olh.502> (дата звернення: 25.08.2022).