

викликає. Багато у його оповіданнях описів сонця та неба. Вважаємо, що саме в цьому глибоко суб'єктивному екзистенціальному баченні криється сила словесно-художнього зображення: «*Le ciel se découvrait par endroits. Une lumière froide, brillante descendait des puits bleus qui se creusaient dans l'épaisseur des nuages*» [6: 1567]; «... *tout resplendit alors dans une blancheur fulgurante, sous le ciel nettoyé lui aussi jusqu'à son écorce bleue*» [7: 1583]; «... *le couvercle de ciel bleu dur qui reposait sur les bords de la cuvette*» [7: 1584]; «*Sous les coups du soleil de fer, le ciel résonnait longuement, plaque de tôle chauffé à blanc...*» [7: 1584]; «*Les fumées bleuissaient dans l'air doré*» [8: 1602]; «*Le ciel, d'un bleu presque franc, pesait au ras des premiers toits éteints*» [11: 1678].

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отож, Камю-письменник, як і живописці, використовує у своїх творах назви кольорів для точнішого, яскравішого змалювання навколишньої дійсності та емоційного впливу на читача, звертаючись до його колірною бачення. Проведене дослідження колористичних елементів в аналізованих оповіданнях дозволило визначити їхні основні функції у тексті. Це, перш за все, номінативна функція (називання колірних характеристик об'єктів, суб'єктів, явищ тощо), дескриптивна функція (переважно у пейзажних замальовках), експресивна (вираження емоцій та станів) і когнітивна функція, тобто функція заміщення концептів вербалізованими елементами.

Дослідження колірної палітри художнього твору може бути спрямоване на визначення тих смислових параметрів, що є важливими при вивченні концептуальної організації твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Упорова С.О. О методологии анализа цвета в художественном тексте / С.О. Упорова. – М.: Художественное творчество, 1986. – 156 с.
2. Фрумкина Р.М. Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа / Р.М. Фрумкина. – М.: Наука, 1984. – 175 с.
3. Шулінова Л.В. Словесна поетика Лесі Українки (поетизація семантики кольору): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Л.В. Шулінова; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1999. – 20 с.
4. Яворська Г.М. Мовні концепти кольору (до проблеми категоризації) / Г.М. Яворська // Мовознавство. – 1999. – 2/3. – С. 42-50.
5. Camus A. Textes complémentaires. Commentaires. Notes et variantes / Albert Camus // Théâtre, récits, nouvelles. – P.: Gallimard, 1991. – P. 1687-2076.
6. Camus A. La femme adultère / Albert Camus // Théâtre, récits, nouvelles. – P.: Gallimard, 1991. – P. 1559-1575.
7. Camus A. Le Renégat ou un Esprit confus / Albert Camus // Théâtre, récits, nouvelles. – P.: Gallimard, 1991. – P. 1576-1593.
8. Camus A. Les Muets / Albert Camus // Théâtre, récits, nouvelles. – P.: Gallimard, 1991. – P. 1594-1608.
9. Camus A. L'Hôte / Albert Camus // Théâtre, récits, nouvelles. – P.: Gallimard, 1991. – P. 1609-1623.
10. Camus A. Jonas ou l'Artiste au travail / Albert Camus // Théâtre, récits, nouvelles. – P.: Gallimard, 1991. – P. 1628-1654.
11. Camus A. La pierre qui pousse / Albert Camus // Théâtre, récits, nouvelles. – P.: Gallimard, 1991. – P. 1655-1686.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мар'яна Лук'яненко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської філології та компаративістики Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: актуальні проблеми лінгвістики та перекладознавства.

УДК 821.111(410):82.09

ЗАГОЛОВОК ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ТА НАРАТИВ: КОНТРАСТ ФОРМ НАРАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ Г. ГРІНА "I SPY")

Марина ЛУЧИЦЬКА (Кіровоград, Україна)

У статті проаналізовано форми нарації оповідання Г. Гріна "I Spy". Поруч із яскраво вираженим контрастом між заголовком, що містить ознаки першоособового наратування, та наративом аналізованого твору, який демонструє домінування третьоособової нарації, простежується постійна присутність «Я» головного героя – дванадцятирічної дитини.

Ключові слова: заголовок, наратив, першоособова нарація, третьоособова нарація, всевідний наратор, дієгезис.

The forms of narration of the short story by G. Greene "I Spy" are analyzed in the article. The vividly exposed contrast between the title, which has the features of the first-person narration, and the narrative of the analyzed short story, which demonstrates the predominance of the third-person narration, the constant presence of the main character's "I", who is a twelve-year-old boy, is traced here.

Keywords: title, narrative, the first-person narration, the third-person narration, omniscient narrator, diegesis.

Творчість представників англомовної літератури ХХ століття відкриває реципієнтові безліч підстав для осмислення та переосмислення загальнолюдських понять, явищ, уявлень. Адже представлена вона плеядою яскравих та всесвітньовідомих письменників, таких, як У. С. Моем, Дж. Голсуорсі, В. Вульф, К. Менсфілд, Г. Грін, А. Крісті, Г. Дж. Веллс та багато інших. Проза характеризується тонким психологізмом, імпресією та експресією, що матеріалізуються в тексті крізь повістувальні засоби, модифікуючи фокус нарації, суб'єкти та об'єкти наратування, диференціюючи та урізноманітнюючи наративні форми.

Саме ХХ століття (60-ті роки) відзначилось виокремленням наратології в самостійну літературознавчу галузь, що визначається як теорія наративу [7: 66]. Літературний твір набуває цінності як змістовна одиниця, що криє певні ідеї та переконання, так само, як і одиниця структурована, цілісна, всі компоненти якої демонструють єдність та взаємодію під час осягнення її суті.

У нашому дослідженні зроблено спробу проаналізувати взаємодію заголовка як номінативної одиниці художнього тексту та власне тексту невеликого прозового твору з наратологічних позицій. Матеріалом дослідження є оповідання 1930-х років англійського письменника Г. Гріна "I Spy" [1: 352–354], назва якого дослівно перекладається, як «Я шпигую».

Г. Грін, прозаїк і яскравий представник англійської літератури ХХ століття, позиціонував себе як «людину віри і водночас людину сумніву» [4: 491]. Факт з біографії митця увиразне особливості його світосприймання: під час свого повторного хрещення за католицьким обрядом він обирає ім'я Томас, на честь Фоми Невіруючого. Захоплюючись творчістю У. Шекспіра, Г. Грін як людина сумніву не був схильним творити ідеал навіть і зі всесвітньовідомого генія літератури.

Аналізоване оповідання відзначається особливою реалістичністю, на тлі якої розкривається неідеалізований образ маленького хлопчика, однак відображений автором з вивершеною майстерністю тонкого психолога. Письменник вустами наратора твору відкриває реципієнтові світ романтичної замріяності дитини та водночас – демонструє цілком реалістичне світосприймання, розуміння суспільно-політичного становища початку минулого століття, відтак – постійної тривоги. Наратологічне поняття *suspense* [7: 96] реалізується в наративі твору як тривожне очікування трагічного фіналу розгортання подій. Саме ж оповідання не вирізняється великою кількістю подій у традиційному розумінні цього поняття, радше є збагаченим настроєвими станами. Текст сповнений напруженими рефлексіями, матеріалізованими крізь розповідь наратора. Головний герой якісно змінюється в ході розгортання небагаточисельних подій твору, зокрема змінюється його ставлення до власної родини.

Наратив твору демонструє домінування екстрадієгетичного, гетеродієгетичного наратора (за класифікацією Ж. Женетта [3]) зі всевідною точкою зору, матеріалізованого крізь третьособове наратування. Однак ще на передтекстовому етапі сприймання аналізованого зразка художньої прози, у момент знайомства з назвою твору, яка є синтаксично завершеною одиницею (просто розповідне непоширене речення ("I Spy" [1: 352])), реципієнт налаштовується на сприймання оповіді, що в наративі традиційно матеріалізується за допомогою першоособової нарації. Згідно з класифікацією І. Кошевої [5: 8–10] назва аналізованого оповідання є двокомпонентною, оскільки характеризується наявністю синтаксичних відношень між одиницями, які її складають (підмет і присудок). Заголовок художнього твору актуалізує категорії перспекції і прагматичності.

Заголовок оповідання прогнозує знайомство з інтрадієгетичним, гомодієгетичним наратором-оповідачем [3], який не лише оповідає власну історію, але й функціонує в дієгезисі як персонаж, оскільки підметом номінативної одиниці є перша особа однини ("I" [1: 352]). Зазначений заголовок як зовнішній індикатор тексту прогнозує динамічний сюжет. Він формується як «конденсат змісту тексту», а отже – виступає його скомпресованим нерозкритим змістом [6: 56]. Будь-який заголовок має двоплановий характер – план номінації і план комунікації [2: 63–65]. Розуміння смислу заголовка можливе завдяки впливу всієї художньої системи твору. Як результат – відбувається повна зміна вихідного, фактуального значення заголовка і заміна його концептуальним (асоціативним) або підтекстовим, релевантним лише для конкретного художнього твору.

З наратологічних позицій текст аналізованого оповідання, природа його наративу є цілковитим контрастом, антитезою до його назви. Спостерігається яскраво виражене домінування третьособової нарації, що унеможливило реалізацію передчуття знайомства з першоособовим наратором-оповідачем, яке виникло на передтекстовому етапі аналізу твору. Фокус наратування [7: 32–33], за американським наратологом Дж. Принсем, тяжіє до всезнання. Домінує всезнаючий наратор ("the omniscient narrator" [7: 68–69]), що крізь вищезгадану третьособову нарацію не лише репрезентує хід подій, які в аналізованому творі не вирізняються різноманітністю, а й матеріалізує рефлексії героя, відображає психологічні стани, емоції, настрої, власне – зміни настроїв, спричинені емоційним напруженням, передчуттям. Всевідний наратор наближається до

образу автора-творця нарративу, оскільки майстерно розчиняється в свідомості героя – маленького Чарлі.

Знайомство з хлопчиком, власне – з дійовою особою, крізь призму бачення якої розкриваються дієгетичні колізії оповідання, відбувається з перших рядків твору. Важливі зовнішні деталі (“*A searchlight passed across the sky, lighting the banks of cloud and probing the dark deep spaces between, seeking enemy airships*” (курсив наш. – М. Л.) [1: 352]) активізують уявлення реципієнта про особливості суспільно-політичної ситуації тогочасної країни.

Наратор, займаючи всевідну позицію, інтригує реципієнта, з перших рядків вносячи настрій оповіді про (як мінімум) шпигунські пристрасі, однак одночасно послаблює інтригу штрихами-спостереженнями про те, що сцена розгортання подій – дім головного героя та тютюнова крамниця його батька, а центральна дійова особа, так званий шпигун, дослідник невідомого – сам дванадцятирічний Чарлі. Водночас заголовок аналізованого оповідання може розглядатись і як алюзія на назву дитячої гри на вгадування предметів, яка починається й супроводжується примовлянням “*I spy with my little eye ...*”

Поле «досліджень» хлопчика – пакунки з тютюном. Третьоособова нарація відкриває причину перебування дитини вночі в неприродному для дітей його віку місці, в тютюновій крамниці: “*He was twelve years old, and already boys at the Country School mocked him because he had never smoked a cigarette*” [1: 352]. Зовнішньо проста проблема (одвічне прагнення дітей та підлітків стати якнайшвидше дорослими для героя аналізованого оповідання реалізується крізь спробу потайки викурити сигарету) криє безліч психологічно тонких аспектів становлення особистості, бачення себе в світі та бачення світу, свого особистого мікрокосму, яке для дванадцятирічного Чарлі увиразнюється крізь ставлення до своїх батьків, розуміння ролі кожного з них в його житті.

Інтрига в оповіданні увиразнюється третьоособовою нарацією всевідного автора-наратора: “*But as he moved he heard footfalls in the street, the sound of several men walking rapidly*” [1: 353]. Ефект «ока камери» [7: 11] змушує реципієнта, хоч і не побачити, проте «почути» момент ймовірного викриття маленького Чарлі: “*The footsteps came nearer, stopped; a key was turned in the shop door, a voice said ...*” [1: 353]. Сцена неочікуваної зустрічі (хоч Чарлі і залишається непоміченим) з батьком інтродукується також третьоособовим наратуванням, яке домінує в наративі твору: “*... and then he heard his father*” [1: 353].

Події, що розгорнуться за мить, презентовані крізь призму бачення дванадцятирічної дитини: незвичне звучання голосу рідної людини, присутність двох незнайомих, неприродна бадьорість батька, виражена надмірним вживанням різного роду прислів'їв, що межує з певного роду приреченістю, з надмірним нервовим напруженням. Автор втілює спостереження хлопчика в третьоособовій нарації всевідного наратора: “*... his father said in a voice dry as a biscuit*”; “*He spoke gently but without kindness*” [1: 354]. Увиразнення приреченості, очікування чогось жахливого (страшнішого за викриття маленького Чарлі із сигаретою в крамниці посеред ночі) міститься в мовленні самого батька: “*It's a good little business ... for those that like it. The wife will sell out, I suppose. Else the neighbours'll be wrecking it. Well, you want to be off. A stitch in time. I'll get my coat*” [1: 354], а також в епізоді, представленому в формі діалогу між батьком та одним із незнайомих, в якому перший, перед тим, як вони кудись вирушать, відмовляється поспілкуватись із своєю дружиною, аргументуючи це тим, що так, чи інакше незабаром їй все буде відомо (“*Never do to-day what you can put off till to-morrow. She'll have her chance later, won't she?*” [1: 354]). Пропонування одного з незнайомих супроводжувати батька, поки він візьме пальто та відмова незнайомих від пропозиції закурити сигарету (“*It wouldn't do, not when we are on duty. Thank you all the same*” [1: 354]) – натяк на те, що в цьому епізоді мова йде про арешт.

Переосмислення всього, що трапилось тієї ночі, подається у формі рефлексій дванадцятирічної дитини, матеріалізованих крізь третьоособову нарацію всевідного автора-наратора, що як тонкий психолог відкриває реципієнтові якісні зміни в ставленні хлопчика до свого батька. На початку твору, розмірковуючи про можливість бути поміченим в крамниці, Чарлі чітко усвідомлював, що не любить батька, оскільки в його житті хлопчикові відводилась майже непомітна роль, а центром родини завжди була мати (“*... he did not love his father; his father was unreal to him, a wraith, pale, thin, and indefinite, who noticed him only spasmodically and left even punishment to his mother*” [1: 352–354]). Однак останній абзац оповідання криє по-дорослому фатальне усвідомлення того, що ця людина багато значить для Чарлі – подумки хлопчик майже ототожнює образ батька із собою, розуміючи спорідненість душ (“*... he thought for the first time that, while his mother was boisterous and kindly, his father was very like himself, doing things in the dark which frightened him. It would have pleased him to go down to his father and tell him that he loved him, but he could hear through the window the quick steps going away*” [1: 354]).

Отже, оповідання Г. Гріна “*I Spy*” – яскравий зразок прози ХХ століття, в якому тонко, на рівні штрихів-спостережень, рефлексій, подається бачення своєї родини очима дванадцятирічного хлопчика. З позиції наратології дієгезис експліковано всевідним наратором,

проте в третьоособовій нарації криється «Я» головного героя – маленького Чарлі, на очах якого формуються не чисельні події твору. Контраст форм нарації заголовка та аналізованого оповідання є лише формальним, на рівні будови мовлення, а на рівні змісту в тексті навіть крізь третьоособову нарацію увесь час відчутна присутність «Я» дитини.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Английская новелла первой половины XX века. [Сборник. Сост. В. А. Скороденко. На англ. яз.] – М.: Радуга. – 1988. – 416 с.
2. Грицюк Л. Ф. Номінативна багатоплановість змістових елементів заголовка / Л. Ф. Грицюк // Мовознавство. – 1988. – № 3. – С. 63–65.
3. Женетт Жерар. Фигуры. В 2-х томах / Женетт Жерар. – Том 2. – М.: изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
4. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. – Т. 1: А – К/ За ред. Н. Михальської та Б. Шавурського. – Тернопіль: Навчальна книга. – Богдан, 2005. – 824 с.
5. Кошева И. Г. Название как кодированная идея текста / И. Г. Кошева // Иностранные языки в школе. – 1983. – № 2 – С. 8–10.
6. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 189 с.
7. Prince 2003 – Prince G. A Dictionary of Narratology. Revised Edition / G. Prince. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003. – 126 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марина Лучицька – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри практики германських мов Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: англійська філологія, наратологія, наратив прозових творів.

УДК 81.111'42-13:821.111(73)-12.09

СУГЕСТИВНИЙ АСПЕКТ РЕАЛІЗАЦІЇ ТОНАЛЬНОСТІ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

Олена МОРОЗ (Херсон, Україна)

У статті проаналізований сугестивний аспект реалізації тональності або специфічних емоційних ефектів поетичних текстів. З'ясовано, що сугестивність є джерелом інтуїтивного, підсвідомого «зараження» емоційним станом, дія якого зумовлена здатністю людини до передкатегоріального опрацювання інформації. Установлено, що активація емоціогенного передзнання відбувається за допомогою вербалізованих у тексті образів-архетипів.

Ключові слова: тональність, когнітивна обробка текстової інформації, емоційне зараження, сугестивність, передкатегоріальне знання, образ-архетип, емоційні імплікації.

The article reveals the mechanism of suggestive aspect of tonality realization. It is argued that suggestibility is the main source of intuitive, unconscious emotional effect of poetic texts. The basis for such emotional response is provided by people's capability of precategory information processing. It is proved that activation of the emotional background knowledge is done with the help of archetypal images found in poetic texts.

Key words: tonality, cognitive processing of textual information, emotional effect, suggestibility, precategory information, archetypal image, emotional implications.

Сучасні лінгвістичні дослідження художнього тексту уможливили визнання його основною комунікативною одиницею [5; 12 тощо]. Художній текст було досліджено з різних ракурсів та аспектів його побудови: семантики (Н.С. Болотнова, В.М. Манакін, Г. Скрегг), психолінгвістики (О.О. Залевська, І.О. Зимня, Г. Кларк, Д. Слобін), прагматики (Е.С. Азнаурова, А.М. Баранов, О.М. Кузнєцов), стилістики (І.В. Арнольд, О.П. Воробйова, О.М. Мороховський), категоризації тексту (О.П. Воробйова, І.Р. Гальперін, О.М. Мороховський, О.О. Селіванова).

Використання термінологічного апарату музикознавства при вивченні творів художньої літератури має давню традицію, оскільки музичні та художні твори характеризуються спільними ознаками [13: 89]. Така традиція ґрунтується на визнанні того факту, що “музика та мова впливають з одного й того самого джерела” [там само] – емоції, яка втілює у собі основний центр тяжіння твору. Так само як і витвори музичного мистецтва, художній текст має за основну мету пробуджувати в читача емоції та відчуття [9: 15].

Аспект впливу на читача відіграє особливу важливу роль в процесі сприйняття поетичних творів, оскільки поезія в цілому є описанням емоцій [15: 79], а поетичний твір розрахований не стільки на інформування читача, скільки на збудження його емоційної, чуттєвої сфери.

Ураховуючи таку спорідненість музики та поезії, не можна вважати не виправданим використання музичної термінології по відношенню до текстів художньої літератури. Дослідники художніх текстів оперують такими термінами як темп, ритм, мелодика, тональний діапазон [9: 32].

Найпоширенішого вжитку в лінгвістичних студіях при вивченні художнього твору