

7. Чумаков Г.М. Синтаксис конструкций с чужой речью. — К.: Высш. шк., 1975. — 220 с.

Anetta Artsyshevska. The Correlation of Different Types of Speech in Fiction. The given paper deals with the relationship of direct, indirect and represented speech on the material of XX century British and American stories. Different examples of that relationship are analysed giving the author the possibility to come to the conclusion that three of them have certain advantages but their relationship creates a complicated linguistic structure with the interconnection of different types of speech making the narration more vivid, versatile, prominent.

Іван Бехта

ЛІНГВОНАРАТИВНА ПРОБЛЕМАТИКА ТОЧКИ ЗОРУ АВТОРА-ПИСЬМЕННИКА В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Розуміння дискурсу художнього тексту, як висловлювання, що породжується в процесі спілкування, є продуктивним, якщо розглядати сам художній твір як систему, кожен елемент якої має естетико-художнє спрямування, а його вивчення сприяє повнішому й точнішому розумінню твору автора загалом [22, с. 374]. Важливим у цьому плані є аналіз манери викладу, точки зору, вибору стратегії *point of view* [34, с. 119]. У канві художнього тексту завжди існує джерело енергії автора, певна субстанція, що провадить виклад. Назвемо її *наратором*. Цей термін обираємо з таких міркувань: по-перше, він досить продуктивно функціонує в англійському та німецькому літературознавстві. По-друге, ним зручно користуватися, уникаючи плутанини між словом *автор* (як конкретною біографічною людиною), і *автором* (як певною художньою ідеєю). І по-третє, *наратор* уявляється нам як термін ширшим за позначення *оповідач*, *розповідач* [12, с. 168; 4, с. 68-72]. Отже, кого саме обирає автор-письменник для ведення нарації? Який тип наратора характерний для того чи іншого літературного твору? Чому саме такого суб'єкта викладу обирає автор? А конкретніше: які саме форми художнього викладу, способи репродукції мовлення використовує той чи інший письменник? З якою метою? І як саме та чи інша форма мовленнєвої репродукції, та чи інша наративна манера вписується у контекст творчості окремого письменника як і у контекст розвитку англійської літератури взагалі? Ось коло питань, які спробуємо теоретично обґрунтувати у цій статті.

Дослідження *point of view* (що дослівно українською мовою означає *точка зору*) або, як ми розуміємо *наративної стратегії авторського викладу* у мовознавстві засвідчує, що це літературне явище, як центральне у літературній критиці ХХ ст., стає також релевантним об'єктом лінгвістичного дослідження. Зазвичай його проводять у рамках стилістики дискурсу [33; 30; 38]. Поза тим з'являються праці про точку зору у контексті лінгвістичного аналізу, дискурсу художнього тексту [11; 8; 16; 18]. Загалом вивченню *точки зору* присвячено дослідження як вітчизняних, так і зарубіжних вчених: М. Бахтіна, В. Волошинова, В. Виноградова, Г. Гуковського, Б. Ейхенбаума, М. Петровського, Б. Шкловського, Ю. Реферовського. Але у вітчизняній лінгвістиці є мало праць, пов'язаних з цим поняттям як феноменом дискурсу, що має вагомий вплив на організацію художнього дискурсу загалом [див. 8]. На відміну від англістики, де, як справедливо зауважує М. Шорт, важко віднайти дискусії, які б не стосувалися множинних (*multiple*) точок зору, мінливих (*changeable*) точок зору, зовнішніх і внутрішніх, потоку свідомості тощо [36]. У науковій літературі є небагато пояснень, яким чином дискурс тексту конкретизує точку зору й контролює стосунки між персонажами та подіями, позаяк увагу до точки зору привертають, зазвичай, великі епічні форми як складні жанри у плані структури дискурсу [26; 27; 35].

Теорії, що з'явилися у наратології, намагаються розкрити функціональну дієвість точки зору у літературному тексті [23; 32]. Вони описують і зводять зібрану термінологію, яка використовується для аналізу стратегії викладу (зовнішньої, внутрішньої, від першої особи, від третьої особи, обмеженої, необмеженої, особової, безособової) у теоретичну модель засад, які б слугували письменникам у конкретному виборі. Однак жоден з критиків не поєднує загальні постулати функціонування стратегії викладу в дискурсі з їх конкретною лінгвістичною реалізацією.

Ф. Штанцель у книзі “Theory of Narrative” (1984) стверджує, що *точка зору* у нарації використовується двоюко: або щось розповідати, або сприймати як персонаж те, що відбувається у художньому світі [37, с. 9]. А у двотомному виданні англо-українського словника М. Балла *point of view* тлумачиться лише як точка зору [2, с. 138]. Існують різні визначення і тлумачення *точки зору*: це і *текстовірна категорія* [19, с. 3-8], *художній прийом* [14], *елемент художньої структури, ставлення системи до свого об'єкта* [15, с. 320], *глибинна композиційна структура твору* [21, с. 16], *образ автора* [6, 63], *наративна перспектива* [31], *сфокусованість нарації* [28, с. 607], *фільтр* [29, с. 183] тощо.

Зауважимо, що серед згаданих значень первинне стосується “кута бачення точки зору, її ракурсу” як у кінематографії чи у теорії мистецтва. Це особливо помітно в описах ситуації спілкування, які автор-письменник подає з метою створення просторово-часової орієнтації для читача [39]. Таке значення є художньою реалізацією стратегії викладу. Інші є радше переносними. Це і текстовий світ, який передається чи фільтрується через свідомість особистості. Цей світ не лише передається через свідомість особистості (персонажа, чи наратора), але є особливим способом концептуалізації світу, який Р. Фоулер називає необмеженою стратегією викладу “world view”, яка відображає “перспективи особистості на реальність”, що соціально зумовлені [30, с. 213-235].

Вибір автором-письменником конкретної стратегії викладу в окремому тексті не обов'язково зводиться лише до його вузького використання у наративній манері викладу. Він властивий усім жанрам. Але вибір зовнішньої (нараторської) чи внутрішньої (персонажної) манери викладу обмежується саме наративною формою художньої літератури [16, с. 195; 9, с. 689]. Зауважимо, що вибір авторської точки зору фіксований, варіативний, багатовимірний, і характерний для наративної манери викладу у художньому творі, домінує над художнім дискурсом (дискурсом наратора та персонажів зокрема). Скажімо, автор-письменник може пред'явити читачеві одночасно декілька персонажних точок зору, декілька поглядів на одну й ту ж подію, що розгортаються у творі лінійно-паралельно, чи ризоматично як у дискурсі постмодернізму. Якщо різні точки зору не підпадають одна під другу, а даються як рівноправні, тоді мова йде про поліфонічний тип художнього мислення [18, с. 35].

Концептуальні категорії, які взаємодіють у художньому творі — *автор-наратор* та *персонаж*, які діють у художній дійсності тексту, володіють суттєвими властивостями художнього дискурсу. Ці феномени мають статус провідних смислових категорій художнього тексту, бо відображають у своєму змісті найзагальніші та суттєво системні властивості й закономірності художньої комунікації засобами мови. Онтологічний статус і форми існування цих категорій у художньому дискурсі, який наділено рисами і процесами продукту художньо-пізнавальної діяльності людини, різні.

Художній текст є лінгвістичним артефактом, написаним автором-письменником, переданим у художньому дискурсі наратором. Здебільшого він розгортається навколо життєпису персонажів, у кожного з яких є власна персонажна перспектива (власна стратегія викладу, подана через світоглядну призму автора-письменника) у художньому світосприйнятті. Це передусім імплікує складну дискурсну структуру, інтерпретація якої закономірно спонукає до запитання: чия перспектива інформує будову художнього світу в будь-якому сегменті тексту автора, наратора чи одного з персонажів? Зазвичай відповідь може варіювати від недвозначної (у випадку з цитатами, формами репродукції персонажного мовлення - прямого чи непрямого) до повністю невизначеної, особливо у сегментах тексту з використанням невластиво-прямого мовлення. Саме у таких випадках спостерігаємо домінування художнього дискурсу над авторською манерою викладу.

Широка варіативність у позначенні одного явища пояснюється його багатовимірністю, через що воно розглядається з різних боків залежно від рівня аналізу. Дослідники, використовуючи поняття *точка зору*, уточнюють смисл, вкладений у нього. Серед ланок лінгвістики наративних форм можна назвати внутрішньотекстову й інтертекстуальну комунікацію. *Внутрішньотекстова комунікація* — комунікація між наратором як замісником автора у наративній формі викладу і персонажами як носіями неавторського голосу, „чужої” точки зору. Без цього діалогу, який веде до “молекулярних та внутрішньоатомних глибин” [3, с. 113] і який творить суб'єктивну багатовимірність нарації, неможливий позатекстовий діалог між автором й читачем [17, с. 89]. Розуміємо, що точку зору можна розглядати як

позатекстову: між автором-письменником та читачем і *внутрішньотекстову*: між наратором та персонажами. Звідси маємо квадрихотомію: точку зору *персонажну:нараторську* \leftrightarrow *авторську:читацьку*. Перша розглядається як художній прийом, який аналогічний поняттю ракурсу в живописі й кінематографі, друга — як основна текстотворна категорія, яка визначає структуру всього тексту як у плані змісту так і в плані вираження [19, с. 4]. При такому підході до проблеми зберігається облігаторність відношень: “точка зору — текст” — “творець — створене” [15, с. 307], при цьому авторська точка зору виступає як основа конструювання *наратора* - “внутрішнього сторожа, навколо якого групується вся стилістична система твору” [7, с. 92], саме художнього твору як цілісної та стилістично неоднорідної системи “голос автора \leftrightarrow голоси персонажів” [13, с. 195-196], (уточнюючи, скажемо: *голос наратора*, делегованого автором-письменником \leftrightarrow *голоси персонажів*). Їх взаємодія є визначальним фактором наративної структури художньої прози. Тобто кожна наративна форма є способом існування художнього твору, засобом організації матеріалу.

Тепер зупинимося розлогіше на категорії автора (*образі автора*) — понятті, яке у сучасній філологічній науці є одним з найголовніших. На думку А. Большакової, теорії автора є однією з найскладніших, суперечливіших і водночас перспективних галузей сучасної літературно-теоретичної думки [5, с. 15]. Власне *образ автора* є багатограним і складається з цілої низки взаємозв’язаних понять. Центральним є поняття *автор-письменник*, який творить власну концепцію твору, виробляє стратегію нарації. Існуючи у художньому світі опосередковано, через систему нараторів, сюжетно-композиційну побудову тощо, він спрямовує свою енергію до читача-реципієнта інформації цього твору. Читач, своєю чергою, виокремлює з тексту реконструйований образ авторської ідеї, а через нього виходить на *автора-письменника*.

Складність референційної структури *категорії автора* впливає з наявності в ній щонайменше двох значень: *автор* — *реальна історична особа*, відома читацькій публіці через сукупність приналежних його імені творів, і *автор* — *синтетичний образ (метаобраз)*, який поєднує в собі узагальнено-типологічне й конкретно-індивідуальне уявлення про творчу натуру, діючий як активний суб’єкт художньої комунікації мовними засобами. Естетична, комунікативно-прагматична і мовленнєво-творча активність автора-письменника — первинного суб’єкта художнього пізнання й трансформації реального світу на світ образний — об’єктивується семіотичною реальністю конкретного тексту, яка є цілісним утворенням з багаторівневою ієрархією елементів і підструктур. Тобто, *автор-письменник* є первинною чи абсолютною, текстотворною категорією будь-якого, в тому числі художнього, тексту, який зумовлює конкретику його знакової структури і який скеровує сприйняття його образної системи, де присутні й безпосередньо словесно висловлені образи, як і образи складнішої семантики, які народжуються із взаємодії мовних значень конкретних текстових одиниць з їх образно-асоціативним переосмисленням. І ті, й інші включаються в ієрархічну систему інших рівнів структури художнього тексту.

При надмірному розмаїтті варіантних текстових проявів категорії *автор-письменник* у конкретних текстових реальностях можливе виділення інваріантних властивостей, що характеризують вказану категорію як невід’ємну частину структури будь-якого художнього дискурсу. Можливість виявлення інваріантних типологічних властивостей категорії *автор-письменник* визначається діалектикою свободи і необхідності, яка супроводжує креативні процеси художнього мовомислення, без урахування якої художній твір як предмет наукового освоєння залишався б для філологічної науки непізнавальним. Для дослідження категорії *автор-письменник* з позицій лінгвістики усвідомленість діалектики творчого акту при створенні художнього тексту означає розуміння тих обмежень, які накладають на активну авторську індивідуальність художньо-образного бачення і мовного оформлення, з одного боку, виконання автором загальних правил мовленнєвої поведінки у вибраній сфері комунікації, а з іншого — мовна система, елементами, якої він має користуватися, для втілення конкретної комунікативно-творчої стратегії.

Наслідком активного ставлення до мови як матеріалу художньо-творчого процесу є зафіксована текстом як продуктом цього процесу функціональність *автора-письменника*, скерована на актуалізацію певних текстових одиниць і відношень, надання їм значення конструктивних факторів форми і змісту тексту, який твориться. *Автор-письменник* — це

насамперед індивідуальна стратегія точки зору, яка дає змогу досягнути адекватності вислову, визначитися з нараційною ситуацією, з типом наратора й похідним від нього видом нарації, домогтися потрібного пафосу, добрати відповідні «стильові маси» [20, с. 270] (мова автора, героя, монолог, діалог) врешті створити таку сюжетно композиційну арматуру, яка б працювала на авторську ідею, адресовану читачеві. Інакше кажучи, *автор-письменник* виробляє власну точку зору, яку й приймає при організації викладу в конкретному творі. При цьому він може говорити свідомо не від себе — його точка зору може бути подвійною, тобто автор може дивитися (або дивитися й оцінювати водночас) з декількох різних позицій [21, 20]. Небезпідставно, очевидно, дослідники визначають, скажімо, стиль Дж. Джойса, В. Вульфа, Д.Х. Лоренса, Ж. Конрада, Ш. Андерсона, В. Фолкнера, як бельведерів модернізму та Дж. Барта, Д. Бартлема, А. Байєт, Дж. Фоулза, Т. Пінчона, Г. Свіфта та ін. — творців постмодернізму. Однак попри усі їх конкретно-індивідуальні ознаки манери викладу це наративний художній стиль загалом, що дає, очевидно, підстави говорити про те, що побудова точки зору відбувається в межах панівної літературної традиції. Ототожнюючи її з напрямом, можна стверджувати, що до стильових констант модернізму слід віднести деміургічну позицію автора у творах, якою великою мірою визначається їхня структура на різних рівнях, — від способу витлумачення зображуваного до стилістичних особливостей твору. Варто, мабуть, погодитися з висновком Н. Драгомирецької, яка немовби підсумовує сказане: у літературному процесі виділяється „характерна пора автора” і „характерна пора героя” [10, с. 4]. Введення *наратора* накладає на нарацію дуже яскравий суб’єктивний відбиток. Свого максимального розвитку ця форма досягла в порубіжжі XIX-XX ст. (в романі), в епоху з’яви та розвитку модернізму. Значення *наратора* зросло у творах “поточку свідомості”. Саме тут наратор стає творчою ланкою, без якої, здавалося б, неможлива творча щирість. Саме наратор забезпечує ідеал суб’єктивності.

Якщо для літератури модернізму це розквіт авторського всезнайства, його всевладдя, то такою “характерною порою” для автора не став постмодернізм, що дало змогу Р. Барту, французькому постструктуралісту, заявити про “смерть автора” у однойменній статті (1968), як заперечення традиційного уявлення про автора як джерело тексту, джерело значення та єдиний авторитет при інтерпретації. Цінність ідеї Р. Барта полягає в спробі пояснити текст не традиційно, як творіння одного автора, що цілком ймовірно був під впливом іншого автора, а з постструктуралістської точки зору розуміння тексту як інтертексту, що постійно присутній у різних формах життя, а автор лише компонує нові літературні форми з уже наявного матеріалу. Зрештою сам читач стає творчим співучасником гри значення, часто ігноруючи “інтенції” автора [1, 802]. Загальна концепція смерті автора призводить, у своєму первинному варіанті, до структуралістської теорії текстуальності, за якою свідомість людини повністю і беззастережно розчинено у тих текстах, чи текстуальних експериментах, поза якими він не здатний існувати. Ідея, що людина існує лише в мові, стала загальноприйнятною для більшості авангардно налаштованої творчої інтелігенції Заходу. Смерть автора як конкретного носія особливості своєрідності, яка приписується йому традицією авторського слова з точки зору епістемного кола представників постструктуралістського комплексу ідей є частковим аспектом загальнофілософської проблеми смерті суб’єкта [12, с. 263]. Отже, на запитання, хто говорить у творі, Р. Барт сам же відповідає: “Ми ніколи не дізнаємося через ту причину, що література — це руйнування кожного голосу” [25, с. 167-168]. Проте на думку А.Большакової, у тенденції до заперечення *автора* у західному літературознавстві є вагома причина — невдоволення суміщенням понять автора як біографічної, реально існуючої особи, *автора* — творця художнього світу і *образу автора* як елемента структури твору [5, 15].

Таким чином, точка зору *автора-письменника* — це макрорівень функціонування креативної моделі тексту, на якому вона функціонує з метою творення особливого текстового художнього світу, який не лише вибирає події для зображення у цьому квазісвіті, але й так чи інакше, заломлює і відображає власні припущення автора, норми та цінності, які можуть бути наслідком свідомої чи несвідомої репрезентації конкретної ідеології. Це позатекстова (зовнішня) точка зору. Фактом залишається те, що *автори-письменники* мають добирати чи виставляти на передній план певні події, або ж відсувати їх на задній план, ігнорувати інші, й інтегрувати відібрані події у когерентну стратегію світосприйняття чи бачення. Такий відбір та

організація художнього дискурсу - основа всього текстотворення, а когерентність художнього твору є авторською гіпотезою соціального буття взагалі.

У нашому випадку заслуговують на увагу семантичні та дискурсні властивості авторської точки зору як і безпосередній авторський вплив на організацію художнього дискурсу. Оскільки згадані проблеми слугують дидактичними етапами фахово-орієнтованого навчання студентів у вищих навчальних закладах, вони посідають чільне місце під час аналізу та вивчення літературно-художніх творів на заняттях з читання зі студентами-філологами, і не лише. Це у кінцевому підсумку призводить до фахового тлумачення складних наративних явищ і розуміння, за М. Бахтіним, “поліфонії голосів” художнього твору. Проте маємо на увазі, що стратегія викладу та голос (одноосібний чи поліфонічний) завжди взаємозалежні, а інтуїція розпізнання джерела авторської точки зору читачем залежить від *голосу* [32]. Це означає, що працюючи з текстом, здійснюючи його інтерпретацію, передусім, ставимо собі за мету з’ясувати значення точки зору, чому автор використовує розмаїті додаткові креативні можливості у будові наративної манери викладу, механізму стратегії викладу, як саме автор будує і сигналізує точку зору і який вплив це має на організацію дискурсу художньої літератури взагалі.

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — 832 с.
2. Балла М.І. Англо-український словник. — К.: Освіта, 1996.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 275.
4. Бехта І.А. Наратор та форми наратора у сучасній англійській прозі // Вісник Черкаського університету. Серія філологічні науки. — Вип. 24. Черкаси, 2001. — С. 68-73.
5. Большакова А.Ю. Теория автора в современном литературоведении // Известия АН Серия литературы и языка, 1998. — Том. 57, № 5. — М., — С. 15-24.
6. Брандес М.П. Стилистический анализ. — М.: Высшая школа, 1971. — 189с.
7. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М.: Изд. АН СССР, 1963. — 255 с.
8. Вит Н.П. Языковые средства реализации точки зрения автора и персонажей в несобственно-авторском повествовании (на материале короткой прозы Ф.О’Коннор). Дис. ... канд.филол.наук. — Одесса, 1984. — 162 с.
9. Всемирная энциклопедия: Философия / Главный научн.ред.и сост. А.А.Грицанов. — М.: АСТ. Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001. — С. 669.
10. Драгомерецкая Н.В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX веков: Диалектика взаимодействия : Автореф. дис. ... докт. филол. наук. — М., 1989. — С. 4.
11. Иванчикова Е.А. Синтаксис текстов, организованных авторской точкой зрения. — В кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы. — М., 1977.
12. Глын И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. — М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения). — INTRADA. 2001.
13. Кожин В.В. Голос автора и голоса персонажей. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. — М.: Наука. — Т. 2, 1971. — С. 195-235.
14. Лихачева Л.Н. Повествовательная точка зрения как художественный прием и его языковая характеристика. — Автореф. дис. ... канд.филол.наук. — Л., 1976. — 20 с.
15. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
16. Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). — М.: Языки русской культуры, 1996. — 464 с.
17. Попова Е.А. О лингвистике нарратива // Филологические науки. — № 4, 2001. — С. 87-90.
18. Смуциньська І.В. Точка зору як модальний центр художнього твору // Вісник Іноземна філологія. — Вип. 32-33. — Київський нац. ун-т, 2002. — С. 27-35.
19. Тураева З.Я. Опыт описания категорий текста. — В кн.: Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. — Л.: Изд-во ЛГУ. — № 3, 1983. — С. 3-8.
20. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 270.
21. Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970. — С. 68-87.
22. Чичерин А. В. Идея и стиль. — М.: Советский писатель, 1968.

23. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. — Toronto, University of Toronto Press, 1985.
24. Bal Mieke. *The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative // Style: Vol. 17, №2, Spring, 1983. — P. 234-269.*
25. Barthes R. *The Death of the Author: Modern Criticism and Theory. A Reader*. — London & New York, 1991. — C. 167-168.
26. Booth C. Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press. — 1961. — P.149-165.
27. Booth W.C. *Distance and Point of View: An Essay in Classification*. — *Essays in Criticism*. — A Quartely Journal of Literary Criticism. 1961. — Vol. II. — № 1-2. — P.60-79.
28. Brooks C., Warren R. *Understanding Fiction*. — Second ed. — N.Y.: Appleton-Century-Crafts, (cop.1959). — 688p.
29. Chatman Seymour. *Who is the best narrator? The case of The Third Man // Style. — Vol. 23. — No. 2. — Summer 1989. — P. 183-196.*
30. Fowler R. *Linguistic Criticism*. Oxford, Oxford University Press, 1986. Див. також Fowler R. *How to see through language: Perspective in fiction // Poetics 11(1982) — p.213-235.*
31. Friedman W. *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. — *Publications of the Modern language Association of America*. — Vol.70. — 1955. — № 5. — P. 1160-1184.
32. Genette G. *Narrative Discourse Revisited*. Oxford, Basil Blackwell, 1988.
33. Leech G. N., M. H. Short. *Style in Fiction*. London: Longman. 1981.
34. *Narrative Method and Point of View // The New Encyclopedia Britannica. — Vol.23, 1993. — C.119.*
35. Scholes Robert, Kellog Robert. *The Nature of Narrative*. — N.Y., OUP, 1966. — P. 240-282.
36. Short M. *Understanding texts: point of view // Language and understanding*. Research Centre for English and Applied Linguistics University of Cambridge. — OUP, 1995. — P. 170-199.
37. Stanzel F. K. *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press. 1984. — 293p.
38. Toolan Michael. *Analysing Conversation in Fiction: An Example from Joyce's Portrait // Language, Discourse and Literature/R. A. Carter, P. W. Simpson et al. London: Unwin Hyman Ltd, 1989. — P.195-211.*
39. Wales K. *A Dictionary of Stylistics*. — London, Longman, 1989.

Ivan Bekhta. Linguistic and narrative problems of point of view of the author in fictional discourse. The article considers the authorial influence on the organization of fictional discourse in the light of his individual point of view. In textual realities the author serves an integral part of fictional discourse. His point of view in the textual communication is exposed by dialectics of his freedom that facilitates his creative processes.

Володимир Буда

СТИЛІСТИЧНА ФУНКЦІЯ ТОПОНІМІВ У РОМАНІ УЛАСА САМЧУКА “ГОРИ ГОВОРЯТЬ!”

Топонімний простір роману Уласа Самчука “Гори говорять!” насичений значною кількістю назв географічних об’єктів. У цьому творі власні географічні назви виконують, перш за все, номінативну функцію, однак не менш важливим є їх стилістичне навантаження. Відомо, що “національна традиція визначає онімичну символіку (в українській літературі передусім — Дніпро, Київ...)” [2, с. 171]. Події, відтворені в згаданому романі, відбуваються серед найвищих вершин Карпат, тому у ньому використано чимало оронімів: Говерла, Петрос, Піп-Іван, Близниця. На це вказує і промовиста й образна назва твору. Адже для українського верховинця кожна кичера чи грунь, найвищі шпилі Чорногори або Близниці — то живі істоти. Гашина Лукаш стверджує, що топонім насамперед називає місцевість, а “алегорією стає тоді, коли позначає абстрактну ідею, втілену в географічному імені з чітко закріпленим постійним значенням” [4, с. 194]. Частково погоджуючись із цим положенням, ми дотримуємося думки, що більшість онімів роману здатні стати поетонімами. Це підтверджує й теза Ю. Карпенка: “В творі і на твір повинні працювати всі власні імена” [3, с. 16].

В аналізованому тексті персоніфікується узагальнений образ гір. Саме через буття, сприймання, прагнення цього оригінального “персонажа” передається сутність найзахіднішої гілки українського народу. Згаданий персоніфікований образ розвивається у напрямку від пасивного сприймання навколишньої дійсності до активного втручання в неї. Спочатку це статика, холодна байдужість: “Минали вечори, ночі, дні. Сонце виходило й заходило. Літо