

Письменник “ігнорує результатами національної корозії, він весь у ХІХ столітті” (17, 7).

Книга мемуарів В.Медведя, як, власне, й уся його творчість, характеризується неабияким філософським zakresом. У тексті кожної мініатюри живе ідея внутрішньої боротьби (відкритої чи прихованої), відчутна присутність конфліктного начала між героєм і середовищем – “чужим” містом, котре “усе приймає і сприймає, але нічим не переймається; воно живе якоюсь своєю напруженою гадкою” (3, 12). Можна стверджувати, що автор намагається витворити певний гуманістичний дискурс, спрямований до сучасної людини, екзистенційних проблем буття загалом. Наукове осмислення всіх його структурно-функціональних рівнів становить перспективність дослідження прози В.Медведя. Такий підхід уможливить з’ясування естетичної самоцінності її гуманістичного змісту.

1. Прасе І. Традиція міфологізації у прозі Лесі Демської // Слово і час. – 2005. – №3.
2. Демська-Будзуляк Л. Роман про велику неспроможність // Слово і час. – 2002. – №2.
3. Медвідь В. Чуже місто: З книжки мемуарів “Життя і правда” // Кур’єр Кривбасу. – 1998. – №104.
4. Гундорова Т. Український літературний постмодернізм. – К., 2005.
5. Бондар-Терещенко І. Впроти ночі до вітру: Про жанровий диморфізм В’ячеслава Медведя // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – №136.
6. Зборовська Н. ІБТ у масці Григорія Грабовича (а також з приводу проблеми написання історії української літератури // Слово і час. – 2005. – №9.
7. Михальчук О. Про читабельність літератури і не тільки // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – №125-126.
8. Бриних М. В’ячеслав Медвідь і свобода невдоволення // Україна молода. – 2000. – 15 лютого.
9. Медвідь В. Життя і правда: З книжки мемуарів // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – №112.
10. Квіт С. В’ячеслав Медвідь і його роман “Кров по соломі” // Медвідь В. Кров по соломі. – Львів, 2001.
11. Медвідь В. Чуже місто: З книжки мемуарів “Життя і правда” // Кур’єр Кривбасу. – 1998. – №108.
12. Демська Л. Місто в тіні. – К., 2000.
13. Великодна Г. Урбаністична проблематика творчості О.Забужко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Збірник наукових праць. – К., 2005. – Вип.21. – Ч.1.
14. Соловей Е. Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. – К., 1991.
15. Кискін О. Людина в імагологічному світі в романі М.Кундери “Безсмертя” // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – Ізмаїл, 2002. – Вип.12.
16. Медвідь В. “Україні бракує могутнього релігійного ордену, чогось на зразок інквізиції” // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – №111.
17. Даниленко В. Золота жила української прози // Вечера на дванадцять персон: Житомирська прозова школа. – К., 1997.

НЕТРАДИЦІЙНІ ОПОВІДАЧІ В АНГЛОМОВНИХ ПРОЗОВИХ ТВОРАХ

Т.О.Вдовенко

(викладач, Ізмаїльський державний гуманітарний університет)

В статтє описуваються нетрадиційні повествователи в англоязычній прозе и рассматриваются особенности их повествования.

The article investigates non-traditional narrators in English prose and the peculiarities of their narration.

Поряд з традиційними антропологічними розповідачами від першої особи автор з метою створення у читача враження подиву обирає «незвичайного» наратора. Подібне явище в науковій літературі визначається як «очуднення». Цей термін уведено в 1915 році В.Шкловським, а сама теорія з’явилася у 1916 році, в якій дослідник прагнув узагальнити спосіб оновлення сприйняття і показу явищ. На думку В.Шкловського, очуднення схоже за своєю побудовою на загадку, оскільки часто базується на перестановці ознак предмета (1).

Цей термін найчастіше співвідноситься з англійськими дефініціями “defamiliarization” або “making strange” (2), які вказують на те, що функція літератури полягає у відновлюванні сприйняття, котре стало звичним і автоматичним. За словами англійського дослідника Г.Кука, основним засобом дефаміліаризації виступає використання наратора, який може не входити до суспільного оточення читача. Г. Кук уважає погляд подібного мовця незвичайним і називає такий тип наратора “defective narrator”. До незвичних нараторів дослідник відносить душевнохворого Бенджі у романі У.Фолкнера “Гамір і лють”; неандертальця з твору У. Голдінга “Спадкочемці” та ін.

Метою статті є опис нетрадиційних оповідачів, що ведуть розповідь в англійській прозі.

До нетрадиційних оповідачів, котрі зустрічаються в досліджуваних нами художніх творах, можна віднести такі, як-от: «Гамір і лють» У.Фолкнера, «Пролітаючи над гніздом зозулі» К.Кізі, «До Адама» Дж.Лондона, «Чоловік, який перетворювався на жінку» Ш.Андерсона, «Вбивство Роджера Екройда» А.Крісті, «Серце-викривач» Е.По, «Вікторію, вампір» А.Райс, «Фарс» К.Воннегута і «Шлях Портобелло» М.Спарк.

Нетрадиційні наратори розглядаються в статті за критеріями: 1) нормальність / аномальність; 2) залучений / незалучений до сюжету; 3) надійність / ненадійність.

Багато авторів творів художньої літератури зображають як розповідачів так званих аномальних осіб (людей хворих на шизофренію, галюцинації, фобії, аутизм і т.д.). Передача функції наратора персонажу з тими або іншими психічними відхиленнями зумовлена прагненням автора показати світ не таким, яким його сприймають звичайні люди. Такі твори У.Фолкнера "Гамір і лють" і К.Кізі "Пролітаючи над гніздом зозулі". Розлад психіки оповідачів не дозволяє їм адекватно сприймати реальність. Наприклад, в інтелектуальному плані трирічне немовля тридцятирічний Бенджі в романі У.Фолкнера "Гамір і лють" навряд чи розуміє, що відбувається довкола. В його голові все змішалось: "the bright shapes went smooth and steady on both sides ..." (3, 18) Художня модель духовного світу Бенджі представлена у вигляді потоку свідомості, що химерно поєднує свідоме й підсвідоме у психіці розумово неповноцінної людини.

Природно, мовна організація наратива у творах, написаних від імені психічнохворих, має свої особливості. У романі "Гамір і лють", перший розділ якого описує один день з життя розповідача, позначений у заголовку "April Seventh, 1928", день його народження, щоб показати, що розповідач – психічно хвора людина, автор відтворює асоціативну природу мислення: подія дня, потім спогад з минулого. Як правило, асоціації розповідача засновані на згадці значущих для нього понять-образів. Усі 33 роки є для Бенджі справжніми. Він не відчуває перебігу часу. Щоб полегшити читачеві розуміння цієї ситуації, автор використовує різні шрифти (звичний і курсив), багатократна (більше 90 разів) зміна яких свідчить про темпоральний злам в оповіді. Світ очима розумово неповноцінної людини виглядає як смутні фігури людей і події, що зовні не пов'язані одна з одною, по черзі з'являються з туману і зникають знову.

Імітація розумового розладу наратора широко представлена стилістичною інверсією, вираженою порушенням порядку слів, що пов'язано зі специфікою його світосприйняття: для розумово неповноцінної людини, нездатної самостійно, без допомоги родичів, орієнтуватися в навколишньому середовищі, світ обмежений будинком і простором навколо нього, оточеним парканом (fence), в якому є отвір (gate), за межі котрого розповідач не виходить. Через це лексема fence набуває для нього статусу *забороненої межі*, погано усвідомлювана значущість якої для оповідача підкреслюється її багаторазовою (більше 30 разів) повторюваністю на 62-х сторінках тексту.

Лексема *gate* асоціюється для персонажа з надією на те, що саме через цю хвіртку його улюблена сестра одного разу повернеться до нього: звідси і його нав'язливе прагнення підійти ближче до хвіртки:

I went along the fence, to the gate, where the girls passed with their booksatchels...

You can t do no good looking through the gate, T.P. said. Miss Caddy done gone long ways away. Done get married and left you. You can t do no good, holding to the gate and crying...

He want to go down yonder and look through the gate, T.P. said.

...He think if he down to the gate, Miss Caddy come back (3, 52).

У полі сприйняття психічнохворого розповідача переважно знаходяться примітивні температурні відчуття (*cold, warm*) і запахи (*smell, smelled*): *He smelled like rain (3, 63).*

Незалежно від пори року описуваної події, що переживається оповідачем, температурні відчуття тепла пов'язані з будинком, в якому є джерело тепла *fire*: лексема *fire* використовується на 62 сторінках тексту більше 40 разів, що свідчить про її стилістичну релевантність і значущість для передачі індивідуальних відчуттів розповідача:

'Look at the fire'. She opened he fire-door. I looked at the fire... (3, 59)

I could see the fire in the mirror too (3, 62).

Джерело тепла *fire* незмінно викликає у розповідача позитивні емоції: *I liked to smell Versh's house. Here was a fire in it... (3, 32)*, а відсутність його – негативні: *... the fire went out. I began to cry (3, 58).*

"Позитивність" відчуттів розповідача, пов'язаних з джерелом тепла, знаходить віддзеркалення в його хоча й примітивній, але емоційній асоціації між вогнем і неусвідомлено улюбленою істотою: *Her hair was like fire, and little points of fire were in her eyes... (3, 70)*

Навпаки, світ поза будинком сприймається розповідачем як холодний і чужий йому. Звідси й рекурентність у тексті лексем *cold* і *froze*: *You don t want your hands froze on Christmas do you (3, 12).*

'It's too cold out there.' Versh said.

'It's too cold.' Mother said (3, 12).

We went out doors. The sun was cold and bright. ...The gate was cold (3, 13).

Специфіка світосприйняття тридцятирічного немовляти полягає в його загостреній, гіпертрофованій сприйнятливості до тактильних, температурних, візуальних, акустичних сигналів, які він часто не здатний розрізнити – його відчуття засновані на синестезії, тобто сумісності відчуттів, які йдуть від різних органів чуття. Практично все, що він бачить, має або запах, або температуру, або здатність створювати звуки; температурні відчуття сприймаються ним такими, що мають запах: *I could smell the cold* (3, 13).

We ran up the steps and out of the bright cold. into the dark cold (3, 14).

I could hear the water. I listened to it (3, 44).

We could hear the roof (3, 65).

We could hear the fire and the roof (3, 67).

I couldn't see it (the window), but my hands saw it, and I could hear it getting night. I squatted there, hearing it getting dark (3, 70).

We could hear the dark (3, 72).

Особливу значущість для передачі загостреності фізичних відчуттів розповідача мають слова заголовку тексту *sound* і *fury*, реалізуючи складні семантичні зв'язки з текстом. Семантичне поле "звука" в мовленні розповідача репрезентоване численними лексемами, що містять цей "звук" у своїй семантичній структурі: *hear, moaning, flapped, slobbering, hollering, singing, crying, buzzing, hush, rustle, grunt, noise*.

Здатністю передавати різні звуки в мовленні оповідача наділені як люди і тварини, так рослини і предмети: *the flowers rasped and rattled against us* (3, 12), *I could smell the clothes flapping* (3, 20).

Своє місце в навколишньому світі розповідач сприймає як джерело різного ступеня інтенсивності шумів: *crying, moaning, slobbering, hollering, yelling*, що іноді припиняються: *I hushed*, у відповідь на багатократні (більше 70 разів) команди і прохання оточуючих: *Hush (up)*. Останні імплікують безпорадність і відчай / лють (*fury*) оточуючих Бенджі людей. Докучливий повтор лексем семантичної групи "звук", що фокусують увагу читача на психофізичному стані розповідача, створює емоційне тло описуваних ним подій: герой постійно плаче, за винятком тих моментів, коли поряд з ним виявляється сестра, яку він любить майже тваринною любов'ю: *'Hush now'. she said. So I hushed* (3, 25), або коли опиняється в комфортному для нього середовищі – біля джерела вогню: *The fire was there. I hushed* (3, 57).

«Світ зримий і відчутний народжується в творах багато в чому завдяки кольору. Останній виступає даним у фізичній реальності об'єкту, таким, що повідомляє достовірність усього опису; характеризує глибину внутрішнього світу персонажа, здатність сприйняти й уловити складну колірну гаму; добором і концентрацією тонів створює імпліцитне емоційне забарвлення ситуації» (4, 16).

Спектр колірної гами Бенджі досить вузький: він розрізняє і реагує тільки на темні (*dark*), чорно-білі (*white, grey, black*), червоні й жовті фарби (*red fire, red flag, yellow cushion*). Бенджі практично не сприймає тьмяні кольори, його увагу привертає все яскраве: *bright grass and the trees* (3, 11), *bright rustling leaves* (3, 14).

Персонаж, що веде оповідь у романі Кена Кизи "One Flew over the Cuckoo's Nest", вождь індіанець за прізвиськом Швабра, напівкрівка Бромден – пацієнт психіатричної лікарні. Розповідач, який спочатку імітує глухоту й недоумкуватість, навчився відгороджуватися від оточуючих удаваною німотою. Події зображуються крізь призму сприйняття цього персонажа. В результаті незворотного розпаду особистості розуміння навколишнього світу спотворюється. З минулого і теперішнього розповідач утримує в пам'яті лише окремі, найбільш емоційно насичені факти. Ось лише невеличкий фрагмент опису стану розповідача:

Crapped out.

Water. I'm lying in a puddle.

Snake eyes. Caught him again. I see that number one up above me: he can't be frozen dice behind the feedstore in an alley - in Portland.

The alley is a tunnel it's cold because the sun is late afternoon. Let me ...go see Grandma. Please Mama.

What was it he said when he winked?

One flew east one flew west.

Don't stand in my way.

Damn it, nurse, don't stand in my way Way WAY!

My roll. Faw. Damn. Twisted again. Snake eyes (5, 272).

У наведеному уривку більшість речень називних, номінативних, еліптичних (*Crapped out. Caught him again. Twisted again. Water. Snake eyes*). Міжфразовий зв'язок у багатьох випадках відсутній;

звертає на себе увагу абзацна сегментація: подібна подрібненість свідчить про відсутність цілісності світосприйняття, світ розпадається на окремі уламки. Різномасштабні події представлені одним епізодом. Маркерами різної тимчасової співвіднесеності виступають переважно просторові орієнтири: *puddle, alley, feedstore, Portland*.

У наратора спостерігаються незвичайні здібності сприйняття – візуальні галюцинації (один із видів відхилень психіки): фокусуючи увагу на якомусь об'єкті, він ніби розчиняється в іншому вимірюванні, розширюючи можливості сприйняття навколишнього світу (простір-ілюзія). Протікання часу при цьому сповільнюється або прискорюється.

У наведеному нижче прикладі спостерігається точна фіксація часу розповідачем. Все, що відбувається навколо, представлено як навмисно-розтягнуте:

Eight-twenty the cards and puzzles go out...

Eight-twenty-five some Acute mention he used to watch his sister taking her bath; the three guys at the table with him fall over each other to see who gets to write it in the log book...

Eight-thirty the ward door opens and two technicians trot in smelling like grape wine... (5, 32)

Подібний сповільнено-розтягнутий виклад охоплює короткий часовий інтервал (10 хвилин). Він використовується в передорученій оповіді при передачі думок, сновидінь, складних внутрішніх процесів розповідача.

У наступному прикладі час прискорюється: *Ten forty, - forty-five, - fifty patients shuttle in and out to appointments in ET or OT or PT... (5, 35)*

Наративний хронотоп нетрадиційних оповідачів, як і традиційних, маркується лексикою спогадів, що імітує процес розповіді, пригадування: *Let me return to my train of thought (6, 22)*.

Особливо актуально це для психічнохворого розповідача з твору К.Кізі «Пролітаючи над гніздом зозулі»:

I remember all this part real clear. I remember the way he closed one eye and tipped his head and looked down across that healing wine-coloured scar on his nose, laughing at me (5, 22). Дієслово *remember*, за допомогою якого вводяться, як правило, приємні спогади розповідача про колишнє життя, в середньому зустрічається до 2-х разів на сторінку. Це пов'язано з тим, що приємні спогади – єдиний фрагмент, який залишився у наратора за межами лікарні й у минулому.

Порядок подій у передорученій оповіді не завжди ізоморфний їх проходженню в реальності. Переміщення вісью часу (явище ретроспекції) – звичний вияв "анахронії", що представляє тимчасове відхилення в розповіді, характерна риса передорученої оповіді. Так, розповідач у творі К.Кізі «Пролітаючи над гніздом зозулі» має обмежену пам'ять: у його мозку спливають лише різномасштабні уривки минулого, його спогади про дитинство фрагментарні.

Особливість темпорального континууму цього твору полягає в тому, що оповідь ведеться переважно в теперішньому часі: *He grins. They both smile back and forth at each other, sizing each other up (5, 24)*.

Ще одним типом аномальних розповідачів є оповідач, у якому поєднуються дві повністю автономні особистості. Прикладом такого наратора є розповідач у повісті Джека Лондона "До Адама", де головний герой сам стверджує, що в його роздвоєній особистості поєднуються два "я". З одного боку, це сучасна людина, а з іншого, – мешканець первісних лісів на ім'я Великий Зуб, який живе у важкодоступній печері: *...I, the modern, am incontestably a man; yet I, Big-Tooth, the primitive, am not a man. Somewhere, and by straight line of descent, these two parties to my dual personality were connected (7, 241)*.

... my fear is the fear of long ago, the fear that was rampant in the Younger World, and in the youth of the Younger World. In short, the fear that reigned supreme in that period known as the Mid-Pleistocene (7, 1).

Таке поєднання двох різномасштабних особистостей у цій оповіді необхідне автору для того, щоб репрезентувати різні погляди на одну й ту ж подію і надати можливість читачеві сформулювати власну думку про персонажів та події.

В оповіданні Шервуда Андерсона "Чоловік, який перетворювався на жінку" оповідача переслідує нав'язлива ідея, що він стає жінкою: *How long it went on I don't know, maybe an hour, maybe five minutes. But anyway the darkness didn't let up. And the terror didn't let up, and I couldn't, to save my life, scream or make any sound.*

Just why I couldn't I don't know. Could it be because at the time I was a woman, while at the same time I wasn't a woman? It may be that I was too ashamed of having turned into a girl and being afraid of a man to make any sound. I don't know about that. It's over my head (8, 285).

Незвичайний, відсторонений погляд на те, що відбувається, зустрічається в творах, де нараторами виступають убивці, наприклад, у романі А.Крісті "Вбивство Роджера Екroyда" та в оповіданні Е.А.По "Серце – викривач"; зокрема, в останньому наратора, котрий убив людину похилого віку, постійно

переслідують слухові галюцинації – відчуття биття серця убитого, й, у результаті, він зізнається в скоєному, показуючи, де знаходиться тіло: *True! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad?* (9, 233)

“Villains!” I shrieked, “dissemble no more! I admit the deed! – tear up the planks! – here, here! – it is the **beating** of his hideous heart!” (9, 240)

У науковій літературі розповідачів, що виявилися вбивцями, іноді називають ненадійними оповідачами (10). Їх ненадійність полягає у тому, що вони навмисно можуть перекручувати факти й події, а також перекладати провину на інших, щоб їх не викрили. На думку К.М.Атарової і Г.А.Лесскіс, ситуація, коли оповідач сам виявляється злочинцем, парадоксальна. Детальний психологічний самоаналіз оповідача, що мотивує свою поведінку, створює «ефект виправдання» (11, 349-350). Мовлення оповідачів-убивць дуже емоційне. Наведена вище ілюстрація свідчить про підвищений емоційно-психічний стан розповідача, про що свідчить використання квалітативного дієслова *shrieked* та інтонаційне оформлення (велика кількість окличних речень, пунктуація).

Серед аномальних нараторів виявляється і герой-вампір твору Ганни Райс «Вітторіо, вампір». Особливістю оповіді наратора-вампіра, як і в оповідачів К.Кізі та У.Фолкнера, є уривчастість. У наступному прикладі практично всі абзаци складаються з одного речення:

Night was coming on.

I hurried into alleyway and stood there, against the wall, catching my breath as though someone was chasing me. I let the little cup fall and it shattered loudly, the noise echoing up the towering buildings.

I was half out of my wits.

But instantly and fully aware of my situation, and convinced of the horrors I had discovered, I made an inflexible decision.

I wasn't safe in the Inn, so what did this matter? I was going to do it my way and see for myself.

This is what I did (6, 123).

Проте на відміну від нараторів У.Фолкнера і К.Кізі, уривчастість оформлення мовлення у творі А.Райс – це не результат нездатності логічно й послідовно представити події в їх причиново-наслідкових зв'язках, а результат крайнього емоційного збудження.

Незважаючи на те, що мовлення вампіра є письмовим повідомленням: *My name is Vittorio, and I write this now in the tallest tower of the ruined mountaintop castle in which I was born, in the northernmost part of Tuscany, that most beautiful of lands in the very center of Italy* (6, 1), – у ньому періодично зустрічаються вигуки (характерна ознака усної розповіді): *Ah. This is too much for me!* (6, 22)

Аномальним розповідачем може бути душа померлої людини. Прикладом такого твору слугує розповідь Мюріел Спарк «Портобелло-Роуд», де розповідачкою є жінка, яка померла близько п'яти років тому, вона все ще пов'язана з цим світом, іноді стає частково видимою, і її сприймають як привида.

And most extraordinary, on that morning as I spoke, a degree of visibility set in. I suppose from poor George's point of view it was like seeing a ghost when he saw me standing by the fruit barrow repeating in so friendly a manner, "Hallo, George!" (12, 78)

Яскравим представником аномальних розповідачів є оповідач з роману Курта Воннегута «Фарс». Він страждає не тільки фізичними вадами (розповідач дає детальний опис своєї зовнішності), але й психічними відхиленнями у зв'язку зі своєю фізичною неповноцінністю: *...Eliza and I were so ugly that our parents were ashamed.*

We were monsters, and we were not expected to live very long. We had six fingers on each little hand, and six toes on each little footsie. We had supernumerary nipples as well – two of them apiece.

We were not mongolian idiots, although we had the coarse black hair typical of mongoloids. We were something new. We were neanderthaloids. We had the features of adult, fossil human beings even in infancy – massive brow-ridges, sloping foreheads, and steamshovel jaw (13, 27-28).

Аномальні розповідачі мають свої особливості світосприйняття. Наратори, що страждають на шизофренію або галюцинації, сприймають час і простір спотворено. Плани минулого і теперішнього безладно змінюють один одного.

I'm the last one. Still strapped in the chair in the corner. McMurphy stops when he gets to me and hooks his thumbs in his pockets again and leans back to laugh, like he sees something funnier about me than about anybody else. All of a sudden I was scared he was laughing because he knew the way I was sitting there with my knees pulled up and my arms wrapped around them, staring ahead as though I couldn't hear a thing, was all an act (5, 21).

Нетрадиційні оповідачі в розглянутих вище творах з урахуванням віку й статі розподілилися таким

чином (див. табл.).

Таблиця

Розмежування нетрадиційних оповідачів за віком і статтю

Типи	Твори	вік	стать
психічнохворі	The Sound and the Fury	33	чоловік
	One Flew over the Cuckoo's Nest	35-40	чоловік
	Before Adam	хлопець	чоловік
вбивці	The Tell-Tale Heart	хлопець	чоловік
	The Murder of Roger Ackroyd	45-60	чоловік
вампіри	Vittorio, the Vampire	більше 500	чоловік
люди з фізичними відхиленнями	Slapstick	50-60	чоловік
люди, що страждають фобією	The Man Who became a Woman	хлопець	чоловік
душі померлих	The Portobello Road	25	жінка

Згідно з даними нашого аналізу, відображеними в таблиці, автори творів з передорученою оповіддю використовують як нетрадиційних оповідачів переважно осіб чоловічої статі (у восьми творах із дев'яти).

Щодо ступеня залучення нетрадиційних нараторів до сюжету, то в 100% випадків вони є центральними персонажами.

Тож, відзначимо, що часовий континуум нетрадиційних оповідачів характеризується аритмічністю, уривчастістю, неврегульованістю. Основним наративним часом у передорученій оповіді, організованій з погляду нетрадиційних розповідачів, як і художній літературі в цілому, є Past Indefinite. Виняток, як правило, становлять психічнохворі розповідачі, для котрих події минулого й теперішнього безладно змінюватимуть одна одну і представляють погано розчленований потік свідомості.

Перспективність нашого дослідження вбачаємо у вивченні особливостей нетрадиційних оповідачів у літературах інших мов.

1. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сродного. – М., 1970.
2. Cook G. Discourse and Literature. – Oxford, 1994.
3. Faulkner William. The Sound and the Fury. – Harmondsworth Middlesex, 1964.
4. Индивидуально-художественный стиль и его исследование /Под общ. ред. В.А.Кухаренко, К.А.Горшкова, Л.Л.Емельянова, Н.Г.Шевченко, Е.К.Мельниченко, И.М.Коллегаева. и др. – К.-Одесса, 1980.
5. Kesey Ken. One Flew over the Cuckoo's Nest. – London, 1979.
6. Rice Anne. Vittorio, the Vampire. – London, 2000.
7. London Jack. Before Adam. – London, 1907.
8. Sherwood Anderson. The Man Who Became a Woman // Stone A.A., Stone S.S. The abnormal personality through literature. – New Jersey, 1966.
9. Poe Edgar Allan. The Tell-Tale Heart //Tales. – Moscow, 2000.
10. Booth W.C. Distance and Point of View: An Essay in Classification //The Theory of the Novel, by Ph. Stevick. – New York, 1967.
11. Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Изв. АН СССР Сер. лит. и языка. – М., 1976. – Т.35. – №4.
12. Spark Muriel. The Portobello Road // Stories. – Moscow, 2001.
13. Vonnegut Kurt. Slapstick. – New York, 1976.

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ОПОВІДАННІ О.КУПРИНА «БОЛОТО»

О.В.Гайдукевич

(аспірант, Ізмаїльський державний гуманітарний університет)

В статтє на материалє рассказа А.Куприна «Болото» рассматриваются фольклорно-мифологические мотивы, выявляются специфические черты их авторской интерпретации.

The article investigates the folklore-mythological images in «The Bog» by A.Kuprin; treir specific features in the of author's interpretation.

У сучасному літературознавстві спостерігаємо неабиякий інтерес дослідників до міфологічних аспектів творчості письменників рубежу ХІХ-ХХ століть. Останніми роками з'явилася низка публікацій,