

**Я. В. Бистров**

**Англомовний біографічний наратив  
у вимірах  
когнітивної лінгвістики  
і синергетики**

**МОНОГРАФІЯ**

Київ – Івано-Франківськ  
Видавець Кушнір Г.М.  
2016

УДК 81.111:81'42:82-94

ББК 81.2Англ

Б65

*Рекомендовано до друку:*

*вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені  
Тараса Шевченка (протокол № 7 від 28 січня 2016 року);*

*вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя  
Стефаніка (протокол № 12 від 29 грудня 2015 року).*

Рецензенти:

*С.М.Єнікєєва*, доктор філологічних наук, професор (Запорізький національний університет);

*О.А.Бабелюк*, доктор філологічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка);

*В.Д.Бялик*, доктор філологічних наук, професор (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича).

Науковий редактор

*З.О.Гетьман*, доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

**Бистров Я. В.**

Б65 Англomовний біографічний наратив у вимірах когнітивної лінгвістики і синергетики : монографія / Яків Володимирович Бистров. – К. ; Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г.М., 2016. – 320 с.

**ISBN 978-966-2343-19-9**

У монографії досліджено біографічний наратив в аспекті застосування принципів лінгвокогнітології і синергетики на матеріалі англomовної прози ХХ – поч. ХХІ ст. На основі міждисциплінарного підходу здійснено аналіз фреймової і фрактальної концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта в оповідному тексті крізь призму ментальних і синергетичних моделей: наративного фрейму, концептуальної схеми, скрипту, сценарію, фрактального концепту, фрактальної метафори, моделей ризому й концентричних кіл.

Для філологів і фахівців у галузях когнітивної лінгвістики, синергетики, наратології, літературознавства.

**УДК 81.111:81'42:82-94**

**ББК 81.2Англ**

*Bystrov Ya. V. English biographical narrative in the scope of cognitive linguistics and synergetics : monograph / Yakiv V. Bystrov. – K. ; Ivano-Frankivsk : Kushnir G.M. Publisher, 2016. – 320 p.*

The monograph addresses the issue of biographical narrative from the perspective of cognitive linguistics and synergetics; the research is carried out on the basis of the 20<sup>th</sup> – the early 21<sup>st</sup> century English prose. The author adopts an interdisciplinary approach to the analysis of frame and fractal conceptualization of the biographical subject's life experience in the narrative; the analysis is made in terms of mental and synergetic models: narrative frame, conceptual scheme, script, scenario, fractal concept, fractal metaphor, rhizome model, and concentric circles model.

The book is intended for philologists and experts in cognitive linguistics, synergetics, narratology, literary criticism.

**ISBN 978-966-2343-19-9**

© Бистров Я. В., 2016

© Видавець Кушнір Г. М., 2016

## ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	6
ПЕРЕДМОВА.....	7
<b>РОЗДІЛ 1. БІОГРАФІЧНИЙ НАРАТИВ У СУЧАСНІЙ ФІЛОЛОГІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ.....</b>	<b>13</b>
1.1. Наратологічний поворот сучасного мовознавства.....	13
1.1.1. Оповідний текст у світлі сучасної лінгвістики й нاراتології.....	13
1.1.2. Становлення фікціональної історії життя: співвідношення понять художньої біографії і біографічного наративу.....	19
1.1.3. Біографічний суб'єкт у просторово-часовій площині наративу.....	28
1.2. Дослідження оповідного тексту крізь призму теорій лінгвокогнітології й когнітивної нاراتології.....	34
1.2.1. Теорія текстових і можливих світів.....	35
1.2.2. Теорія ментальних просторів і концептуальної інтеграції.....	41
1.2.3. Теорія контекстуальних фреймів.....	45
1.3. Концептуалізація дійсності в оповідному тексті крізь призму ментальних моделей.....	47
1.3.1. Концепт.....	49
1.3.2. Фрейм.....	54
1.3.3. Сценарій.....	59
1.3.4. Образ-схема.....	61
1.4. Оповідний текст у координатах синергетики.....	64
1.4.1. Синергетичний вимір наративу.....	64
1.4.2. Теорія фракталів.....	67
1.4.3. Наратотвірний статус фрактального концепту.....	71
Висновки.....	74
<b>РОЗДІЛ 2. СТРАТИФІКАЦІЙНА СПЕЦИФІКА АНГЛОМОВНОГО БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ.....</b>	<b>76</b>
2.1. Макрорівень наративного простору: об'єктно-суб'єктна стратифікація.....	76

2.1.1. Об'єктна організація наративу: типологія референтних відношень.....	77
2.1.2. Суб'єктна організація наративу: діагностика типу наратора.....	86
2.2. Мікрорівень наративного простору: дейктична стратифікація.....	97
2.3. Біографічний суб'єкт у типології дейктичних центрів.....	102
2.3.1. Автор-суб'єкт.....	103
2.3.2. Наратор-суб'єкт.....	104
2.3.3. Автосуб'єкт.....	106
2.4. Метафорична концептуалізація просторово-часового дейксису.....	107
2.4.1. Орієнтаційна метафора LIFE IS UP.....	114
2.4.2. Орієнтаційна метафора SUFFERING IS DOWN.....	115
2.4.3. Орієнтаційна метафора HAPPY IS UP.....	116
2.4.4. Орієнтаційна метафора SAD IS DOWN.....	117
2.4.5. Орієнтаційна метафора DEATH IS DOWN.....	118
2.4.6. Орієнтаційна метафора THE FUTURE IS AHEAD....	119
2.4.7. Орієнтаційна метафора THE PAST IS BEHIND.....	120
Висновки.....	121

### РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТУАЛЬНА ФРЕЙМОВА МЕРЕЖА АНГЛОМОВНОГО БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ:

ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ПАРАМЕТРИ.....	123
3.1. Життєвий досвід біографічного суб'єкта в мережі наративних фреймів.....	123
3.1.1. Фрейм-інтродукція.....	127
3.1.2. Фрейм-секвенція.....	129
3.1.3. Фрейм-тло.....	130
3.1.4. Фрейм-ретроспекція.....	133
3.1.5. Фрейм-коментар.....	135
3.2. Фреймова концептуалізація життєвого досвіду біографічного суб'єкта.....	137
3.2.1. Наративний фрейм-скрипт STORY в концептуальній схемі SUBJECT – SELF.....	137

3.2.2. Наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING.....	144
3.3. Модуси концептуальної фреймової мережі ментальних просторів біографічного наративу .....	163
3.3.1. Модус суб'єктного дейксису.....	163
3.3.2. Метафорично-іронічний модус.....	179
Висновки.....	185
РОЗДІЛ 4. ФРАКТАЛЬНА МЕРЕЖА АНГЛОМОВНОГО БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ: СИНЕРГЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ.....	187
4.1. Фрактальна концептуалізація життєвого досвіду біографічного суб'єкта.....	187
4.1.1. Структуротвірні параметри фрактального концепту	188
4.1.2. Синергетичні параметри концептуальної метафори: фрактальна модель-матриця.....	201
4.1.3. Фрактальна метафора LIFE IS A STORY.....	208
4.2. Синергетичні принципи побудови фрактальної мережі біографічного наративу.....	217
4.2.1. Принцип фрактальної ітерації.....	218
4.2.2. Принцип фрактальної рекурсії.....	229
4.3. Фрактальна мережа біографічного наративу в типології синергетичних моделей.....	235
4.3.1. Фрактальні властивості ризомної моделі.....	235
4.3.2. Фрактальні властивості моделі концентричних кіл	243
Висновки.....	257
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	259
ЛІТЕРАТУРА.....	263
ДЖЕРЕЛА ДОВІДКОВОГО І ЛЕКСИКОГРАФІЧНОГО МАТЕРІАЛУ .....	303
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	304
ДОДАТКИ.....	307
ГЛОСАРІЙ.....	315

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

БН	біографічний наратив
ДО	дейктична опозиція
КС	концептуальна схема
КФМ	концептуальна фреймова мережа
НП	наративна пропозиція
НС	наративна ситуація
НФ	наративний фрейм
ОСФ	організуючий субфрейм
ТДП	теорія дейктичного переміщення
ФІ	фрактальна ітерація
ФММ	фрактальна модель-матриця
ФР	фрактальна рекурсія

## ПЕРЕДМОВА

Останні десятиліття розвитку лінгвістики тексту позначаються тенденцією до випробовування нових аспектів, які стосуються проблеми структурної організації наративу і становлення його категорійного статусу.

Експансія принципів і методик когнітології в сучасну теорію тексту зумовила нові дослідницькі орієнтири його наративно-дискурсивної організації. Значного поширення набуває проблема мовної діяльності і вивчення мови в динаміці її функціонування, що спричиняє інтерес науковців до конкретних виявів літературного мислення (*literary mind*), яким, зокрема, є оповідний текст.

З одного боку, роль наративу у творенні людської ідентичності, а з іншого, – відновлення поняття біографічної референтності, торкнулися зокрема лінгвістики наративу, де конструювання людського досвіду у формі наративу відбувається насамперед за участю категорій і моделей когнітивної наратології [Алифанова 2010; Брокмейер 2000; Собчук 2012; Татару 2009; Троцук 2004; Bruner 2002; Emmott 1997; Grishakova 2009; Herman 2009; Löschnigg 2010; Nielsen 2010 та ін.].

Лінгвістичний аналіз наративу (лат. дієсл. *narrare* – розповідати, докладно викладати, ім. *gnarus* – знання, усвідомлення) свідчить не тільки про новий синтез дослідницьких підходів, але й про “новий взаємозв’язок наратологічних і лінгвістичних моделей за сприяння когнітивної науки” [Herman 2002, р. 9]. За словами М. Тернера, наратив став “фундаментальним інструментом мислення” [Turner 1996, р. 4–5] і міцно закріпився як об’єкт когнітивної наратології, яка зорієнтована найперше на аспект осмислення наративу і його світо-твірний вимір.

Наратив як смислотвірний інструмент у дискурсивному контексті, “мовлення, занурене в життя” за Н. Д. Арутюновою [Арутюнова 1999, с. 137], розширює сферу свого застосування й у цілій низці суміжних гуманітарних наук – психології, теорії літератури, лінгвістиці, соціолінгвістиці, соціології, культурології, медіакомунікацій, історії, філософії, педагогіці, теології та ін.

Посткласична наратологія повинна “переписати” традиційну класичну парадигму наратології, змінивши статус категорій наратоло-

гічного аналізу (фокалізації, персонажа, наратора та ін.) на моделі й категорії когнітивної наратології, а основним її постулатом стало перенесення знань реального світу на знання світу оповіді (story world). Більше того, дослідницькі методи когнітивної наратології, яку об'єднує інструментарій текстуальної і когнітивної науки [Prince 2008], зорієнтовані на розкриття зв'язку мислення й наративу в “структурах людського мислення” [Собчук 2012, с. 112]. Ці знання закорінені в когнітивних схемах, на кшталт фреймів чи скриптів, а когнітивний підхід загалом “виструнчує категорії аналізу за спалахами живої людської думки і тим є безцінним” [Бовсунівська 2010, с. 8]. Сприйняття наративу в процесі інтерпретації, структурна організація якого визначається ментальними моделями і взаємодією ментальних просторів, у будь-якому випадку уподібнюється спогляданню стану справ (намірів, мотивів) персонажів і нараторів у наративних ситуаціях фікціонального світу [Herman 2002; Palmer 2004; Perry 1979; Fludernik 1996; Jahn 1997].

У пропонованій монографії модель особистісної ідентифікації отримала назву *біографічного наративу* (далі – БН), змістова структура якого поширюється на історію, розповідь чи фрагмент оповідного тексту, у якому інформація про життєву історію біографічного суб'єкта зорієнтована на передачу його життєвого досвіду.

“Наратизоване” осмислення ідентичності відбувається крізь призму життєвого досвіду біографічного суб'єкта, відображеного у свідомості наратора-експерієнсера, й увиразнює фікціональний елемент як невід'ємну частину життєпису. Традиційно в психології життєвий досвід визначається як “функція накопичення стихійно виникаючих знань, умінь та навичок, що полегшує наступні акти взаємодії індивіда із світом” [Швалб 2010, с. 178]. Крім того, за участю наративу відбувається упорядкування і узгодження розрізнених фрагментів (сегментів) досвіду суб'єкта, що експлікує синергетичний аспект аналізу БН. У цьому зв'язку цитата з монографії відомого дослідника автобіографічного жанру П. Ікена підтверджує здатність наративу до упорядкування життєвих фактів: “Наратив відіграє основну, *структуротвірну* (виділено нами. – Я. Б.) роль, формуючи та забезпечуючи осмислення ідентичності” [Eakin 1999, р. 123]. Тому лінгвальний статус вербалізованих подій у наративі про життєвий досвід біографічного суб'єкта “забезпечує когеренцію і цілісність на



шляху до осягнення його сутнісних характеристик” [Polkinghorne 1988, p. 150].

Не вдаючись до історії біографічного жанру та жанрологічного аспекту вивчення біографічного письма, зауважимо про неминучу популярність біографій загалом, яка полягає в тому, що, на думку Ю. Лотмана, “особистість людини є складною психологічною та інтелектуальною структурою, що виникає на перетині епохальних, класових, групових та індивідуально-унікальних моделей свідомості і поведінки, і будь-які історичні й соціальні процеси реалізують себе крізь призму цього механізму, а не поза ним (через думки і поведінку людини)” [Лотман 1985, с. 230–231]. Основний акцент у визначенні БН припадає винятково на внутрішні переживання життєвого досвіду біографічним суб’єктом із урахуванням традиційних, подієво-центричних концепцій наративності.

“Власне лінгвістичне розмежування методологій у мовознавстві нового часу вже не вичерпується сукупністю інтрадисциплінарних прийомів лінгвістичного спостереження” [Шевченко 2006, с. 67], а, навпаки, визначається доведеністю інтердисциплінарного знання у широкому дослідницькому спектрі. Екстраполяція принципів і моделей когнітології й синергетики в лінгвістику наративу уможливорює глибший аналіз сутності й осмислення механізмів розвитку наративу. З одного боку, міждисциплінарна когнітивна парадигма лінгвістичної науки “розширює сферу релевантності своїх ідей та принципів” [Єнікєєва 2011а, с. 443] у царині наратології, а з іншого боку, синергетична парадигма уможливорює активне засвоєння своїх принципів у лінгвокогнітивному аспекті дослідження наративу.

Наратологічні студії в межах лінгвістики мають на меті розширити “парадигматичну перспективу до встановлення певних когнітивних універсалій” [Бурбело 2012, с. 92], а уточнення термінологічного апарату й обґрунтування закономірностей впливу таких понять, як фрейм, концептуалізація, концептуальна метафора, фрактальний концепт, фрактальна метафора, синергетична модель, окреслюють певні закономірності впливу на стратифікаційну сферу БН, що регулюється насамперед процесами його фреймової і фрактальної організації.

Запропонована *концепція* ґрунтується на припущенні, що БН позначає особливий спосіб організації фізичного й ментального досвіду людини, це вербальна репрезентація реальних чи вигаданих

подій в об'єктно-суб'єктних і дейктичних координатах, які формують наративний простір біографічного дискурсу. Основна функція БН – інформувати адресата про подієву канву життєвого досвіду біографічного суб'єкта – вирізняється особливим стилем викладу, у якому наратор відтворює фактуальні чи вигадані події, осмислює їх, виявляючи певний ступінь рефлексії над фікціональною дійсністю. Стратифікаційна специфіка, фреймова і фрактальна мережі стають тими структуротвірними параметрами, котрі уможливають лінгвокогнітивний аналіз БН у частині концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта.

Засвоєння синергетичних принципів у когнітивній лінгвістиці збагачує категорійний інструментарій лінгвістики наративу і відповідно когнітивний потенціал БН як складної, відкритої та нелінійної цілісності, здатної до внутрішньосистемної організації, яка регулюється динамікою функціонування системотвірних категорій (фрактальним концептом, фрактальною метафорою, синергетичними моделями ризоми і концентричних кіл).

Сформовані в авторській концепції основи фреймової і фрактальної організації англomовного БН забезпечуються із урахуванням:

- теоретичних засад дослідження оповідного тексту в координатах сучасної лінгвістики й суміжних філологічних дисциплін (**Розділ 1**).

- стратифікаційної специфіки біографічного наративу (**Розділ 2**):

- (а) об'єктно-суб'єктні і дейктичні параметри біографічного наративу;

- (б) позиція біографічного суб'єкта в типології дейктичних центрів;

- (в) метафорична концептуалізація просторово-часового дейксису.

- фреймової мережі біографічного наративу (**Розділ 3**):

- (а) типологія наративних фреймів;

- (б) фреймова концептуалізація життєвого досвіду біографічного суб'єкта (фрейм-скрипт, фрейм-сценарій);

- (в) модуси концептуальної фреймової мережі ментальних просторів.

- фрактальної мережі біографічного наративу (**Розділ 4**):

- (а) фрактальна концептуалізація життєвого досвіду біографічного суб'єкта (фрактальний концепт, фрактальна метафора);

(б) синергетичні принципи побудови фрактальної мережі біографічного нарративу;

(в) фрактальна мережа біографічного нарративу в типології синергетичних моделей.

Пропоноване монографічне дослідження опирається на інтегроване вивчення БН, яке доповнюють два аспекти: епістемологічний, який розкриває функціональну особливість БН як “когнітивного інструменту”, та онтологічний, відповідно до якого БН відображає нарративний порядок життєвого досвіду біографічного суб’єкта.

Ця наукова праця є міждисциплінарним системно-аналітичним дослідженням у межах когнітивно-синергетичного підходу, де інтегруються особливості БН крізь призму дослідницьких методів і процедур лінгвокогнітології й синергетики.

Автор висловлює щирю вдячність науковому редактору монографії, доктору філологічних наук, професору З. О. Гетьман за допомогу в розробці теоретичної концепції наукової праці, рецензентам – докторам філологічних наук, професорам С. М. Єнікєєвій, О. А. Бабелюк та В. Д. Бялику за цінні поради та конструктивні зауваження.

You can define a net in one of two ways, depending on your point of view. You can do the same with a biography. The trawling net fills, then the biographer hauls in it, sorts, throws back, stores, fillets and sells.

Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*

...chaos is an image for what can be touched but not grasped, felt but not seen...

Katherine Hayles, *Chaos Bound*

## РОЗДІЛ 1

### БІОГРАФІЧНИЙ НАРАТИВ У СУЧАСНІЙ ФІЛОЛОГІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

#### 1.1. Наратологічний поворот сучасного мовознавства

**1.1.1. Оповідний текст у світлі сучасної лінгвістики й наратології.** Вибух зацікавленості до наративу в широкому дослідницькому контексті за останні три десятиліття визначається необхідністю його осмислення та перегляду в сучасній гуманітарній науці. Статус наративу як когнітивної структури й інструменту пізнання навколишнього світу, відображення в ньому життєвого світу людини, поступово отримує широке визнання як об'єкт лінгвістичного аналізу не тільки за кордоном, але й у вітчизняній науці.

Найзагальніше поняття оповідного тексту (терміни “оповідний текст” і “наратив” вважаємо синонімами) поступово зміщує термінологічний вектор від словникового формулювання як “опису подій в оповіданні або романі” [LDCE 1992] до його визначення в межах сучасної лінгвістики наративу.

У рамках структуралізму виник окремий напрямок – наратологія, у якому запропоновано метод дослідження будь-якого тексту не тільки в аспекті його “граматичного аналізу” (коли кожна оповідь відповідає поширеному реченню, у якому по-різному поєднуються персонажі-іменники, їхні атрибути-прикметники та їхні дії-дієслова), але й з урахуванням його канонічної функції на основі співвідношень суб'єкт/об'єкт, адресант/адресат та ін. [Franzosi 1998, p. 525].

Теоретичну модель, яка ефективно втілювалась у філологічних контекстах, включаючи сучасну ментально-орієнтовану “універсальну” наратологію, було запропоновано представниками російського формалізму (Р. Якобсон, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський). Такі базові поняття, як розрізнення фабули/сюжету, хронотоп, діалог, точка зору, композиція та ін., були сформовані у школі російського формалізму і ширше, – в російській лінгво-філософській традиції. Однак історико-культурний контекст суттєво вплинув на долю наратології, яка сьогодні бурхливо розвивається в Європі та Америці. Водночас з'явилась потреба переосмислення дослідницьких перспектив

та значних досягнень західних наратологів, зокрема представників французького структуралізму – Р. Барта, Ж. Женетта, Ж. Курте, Ц. Тодорова.

Розроблені французькими структуралістами параметри дослідження наративу визначаються за дихотомією: фабула vs сюжет, історія vs дискурс, розповідь vs дискурс, які в подальшому вилилися на сюжетний рівень у тексті/дискурсі і нарацію або “акт розповідання у чистому вигляді” [там само, р. 520], тобто спосіб інтеракції мовця і слухача в так званій мовленнєвій реальності. Звідси випливає, що подієві властивості наративу “не онтологічні, вони конструюються і виходять за межі лінгвістики як науки” [Шевченко 2011, с. 7]. Таким чином, саме історія (розповідь) як хронологічна послідовність подій заклала фундамент для наративу як явища, що розгортається у часі, а в когнітивно-прагматичних умовах діалогу наратив вважаємо дискурсивним способом конструювання події.

Вісімдесяті роки ХХ століття знаменували початок “наратологічного повороту” і відродження наративного аналізу в соціальних науках, лейтмотивом якого стало твердження, що функціонування різних форм знання можна зрозуміти тільки шляхом розгляду їх наративної (оповідної) сутності. Цей наративний напрямок пов’язаний, насамперед, із усвідомленням важливості оповіді в житті людини [Labov, Waletzky 1997; Prince 1982, 2003; Toolan 2001 та ін.].

З іншого боку, “наратологічний поворот” стає складником лінгвістичної парадигми текстового аналізу, проникненням і включеністю діяльності інтерпретатора в *лінгвістичне конструювання повсякденного життя* (виділено нами. – Я. Б.) [Троцук 2004, с. 57], що спричинило перегляд парадигм мовознавчої науки, зокрема в частині аналізу художнього тексту, який на теренах мовознавчої науки почали називати лінгвістикою наративу. Назву нової галузі лінгвістики тексту, яка передбачає вивчення лінгвістичного аспекту організації оповідного тексту, зокрема “особливостей вживання та інтерпретації мовних елементів у наративі”, було запропоновано О. В. Падучевою в 1995 році [Падучева 1996]. Таким чином, рух двох гуманітарних наук – лінгвістики і літературознавства назустріч одна одній стимулюється одним і тим же об’єктом дослідження – наративом.

У соціолінгвістичних дослідженнях наративу розрізняють оповідь як текст і як процес. Класичним вважається визначення наративу, за-

пропоноване В. Лабовим і Дж. Валетським як “одного із способів репрезентації минулого досвіду за допомогою послідовності впорядкованих речень, які передають часову послідовність подій” [Labov, Waletzky 1997, р. 38]. У цьому визначенні особлива роль наративу пов’язується із його множинною та багатоваріантною лінгвістичною інтерпретацією, оскільки врахування епістемологічного пріоритету повсякденного знання підтверджується тенденцією до зміщення “фокусу уваги дослідників від аналізу соціальних цінностей і норм до проблем породження значення” [Троцук 2004, с. 57].

Коли йдеться про лінгвістичні особливості наративу, основна увага акцентується на дискурсних механізмах його організації, осмислення його як дискурсного типу, а методологічною основою лінгвістики наративу вважалась аналітична філософія, яка ототожнювала дійсність і текст.

Так, Й. Брокмейер і Р. Харре співвідносять наратив із явищем дискурсивності, розглядаючи його як “підвид дискурсу”, що пов’язаний із інтерпретацією певного аспекту світу з позиції окремої особистості [Брокмейер, Харре 2000]. Д. Шиффрін визначає наратив як “форму дискурсу, крізь яку ми реконструюємо і репрезентуємо минулий досвід для себе і для інших” [Schiffrin 2006, р. 321]. Подібної думки дотримується Ж. Женетт, за яким наратив – це “зображення однієї чи кількох послідовних подій, реальних чи вигаданих, за посередництва мови і, у тому числі, мови письмової” [Женетт 1998, р. 166]. Узагальнення, які стосуються наративного аналізу дискурсу, зокрема його світомоделювальної функції (наратор вибудовує власну модель подій і свою роль у їх розвитку), а також смислової і структурної зумовленості (у т.ч. когнітивними структурними схемами нарацій), можна простежити у праці Н. К. Кравченко “Практична дискурсологія” [Кравченко 2012, с. 124].

У сучасному лінгвістичному тлумаченні наративу головне місце займає “спосіб породження повідомлення, розповідь про що-небудь з використанням двох способів репрезентації: від першої чи третьої особи” [Москаленко 2009, с. 175]. У цьому випадку наративна форма визначається типом оповідача (наратора). У традиційному наративі оповідь зазвичай ведеться від третьої особи. Така форма викладу дозволяє оповідачеві відволіктися від зображуваних подій і уявити об’єктивну картину світу. Цій наративній формі протистоїть оповідь

від першої особи, де оповідач виступає однією із дійових осіб зображуваних подій. Він належить до описуваної наративної реальності й розповідає про неї крізь призму власного сприйняття, почуттів, поглядів чи думок.

Когнітивна наука загалом пропонує вважати наратив засобом людського знання, а за М. Тернером як “розповідь, яка становить фундаментальний засіб мислення. Це творча функція (literary capacity) мислення необхідна загалом для людської когніції” [Turner 1996, p. 4–5]. На міждисциплінарний характер наративу, зокрема на його когнітивну сутність, указував Д. Герман, спираючись на досягнення відомих когнітивістів Дж. Лакоффа і М. Тернера. За словами Д. Германа, наратив є репрезентативною моделлю, з допомогою якої “структурується, відображається і осмислюється досвід людини” [Herman 2010, p. 138].

У “Літературознавчому словнику-довіднику” наратив визначається як “логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття розповідного (оповідного) тексту” [ЛСД 2007, с. 280]. Структурні компоненти наративу, з одного боку, охоплюють історію з її тематичною єдністю, дійовими особами, часовими і просторовими межами, подієвою канвою, і наративний дискурс (формою представлення історії), з іншого [Кириллов 2007, с. 8–9].

У “Наратологічному словнику” Дж. Принса подається таке визначення наративу: “Наратив – передача (продукту і процесу, об’єкта й акту, структури і структурування) однієї чи більше дійсних або фікційних подій, про які повідомляються одним, двома чи декількома (більш чи менш уявними) нараторами одному, двом або декільком адресатам” [Prince 2003, p. 73].

У цьому визначенні автор акцентує увагу на тому, що наратив є не тільки продуктом, але й процесом, не лише об’єктом, але й актом, який відбувається в певній ситуації із урахуванням певних чинників і певних функцій, як-от: інформування, привернення уваги, розважання, переконування тощо. Іншими словами, наратив – це дискурс, який з’являється в історії чи фікції (навіть у двох цих жанрах), де основним елементом є час. Основною його особливістю є часова послідовність пов’язаних між собою подій [Benton 2009, p. 18].



Однак наратив стосується історично і культурно зумовленої інтерпретації певного аспекту світу з позиції конкретної особи, яка представлена фрагментом дискурсу як послідовності пов'язаних між собою подій [Олешков 2009, с. 49]. Ці події пов'язані між собою не тільки темпоральними, але й причинними відношеннями, які визначають сутність наративу в найбільш цитованому визначенні Дж. Принса як “репрезентації принаймні двох дійсних або вигаданих подій у часовій послідовності, жодна з яких не включає чи тягне за собою іншу” [Prince 1982, р. 4]. Причинні відношення у наративі набувають ваги для підтвердження його “робочого” статусу, без якого наратив сприймався би тільки як монтаж подій. Тому формулювання Б. Річардсона цілком вписується у схему причинно-наслідкових ознак оповідного тексту: “Наратив є репрезентацією причинно-наслідкової послідовності подій” [Richardson 2000, р. 170].

Художня біографія – це різнорідна форма, у якій факти змішуються з мистецтвом розповідання. П. Ламарк і С. Олсен розрізняють історичні події (історія в об'єктивному сенсі) і дискурс, який їх пов'язує (історія в описовому сенсі) [Lamarque, Olsen 1996, р. 308–309]. Наративна теорія певним чином реагує на цю різнорідність, полемізуючи про фікційну й актуальну правду, яка лежить в основі розходжень між документальними подіями та їхньою словесною репрезентацією.

З-поміж розмаїття та багатоаспектності термінологічних визначень поняття наративу в сучасній лінгвістиці і літературознавстві, а також з огляду на наявні точки зору про його сутнісні характеристики, під *наративом* розуміємо зафіксоване у формі тексту дискурсивне утворення, яке є переказом низки взаємопов'язаних подій, які відбуваються в певних просторово-часових рамках і в яких беруть участь персонажі, автор або наратор.

Значною мірою розвиток наратології доповнюється “використанням лінгвістичних парадигм, які одна за одною виникали у ХХІ столітті – структуралізму (класична наратологія); генеративна лінгвістика (текстова граматики) і, нарешті, тепер когнітивна лінгвістика (когнітивна наратологія)” [Fludernik 2005, р. 47–48]. Власне в історичному огляді М. Флудернік змальовує генеалогічне походження досягнень наратології, тому асиміляція концептуального інструмен-

тарію когнітивної лінгвістики в діяхронічному аспекті стає одним із недавніх досягнень наратології.

Зважаючи на домінування в сучасній лінгвістиці тексту когнітивно-дискурсивної парадигми, особливого значення набуває лінгвістика наративу і, відповідно, наративний аналіз тексту. Це є сукупністю методик, спрямованих на абстрактну ідентифікацію універсальних елементів оповідей, з'ясування глибинних структур текстів-оповідей та їх співвідношення з поверхневими структурами. Наратив художнього твору називають штучним, а наратив усного спілкування – природним. Наприклад, аналіз літературних видів оповіді (штучного наративу) здійснюють на підставі структурування їхньої сюжетної схеми та вияву актантів і функцій. Такий наративний аналіз передбачає побудову актантної моделі тексту, сюжетних граматик і вияв можливих трансформацій як відхилень від наративної схеми [Селіванова 2012, с. 326].

Літературознавці кваліфікують наратив як текст епічного твору, за винятком прямого мовлення персонажів; як зображення розвитку подій (оповіді) у часі. Як стверджує О. О. Селіванова, наративний аналіз передбачає побудову актантної моделі тексту, сюжетних граматик, можливих трансформацій (функцій) [там само, с. 336]. Вона підтримує думку Р. Барта про наратив як універсальну форму мовного існування: “Оповідь долає національні, історичні й культурні бар’єри, вона присутня у світі, як саме життя” [Barthes 1977, р. 79].

Літературний наратив осмислюється в ракурсі “специфічної практики текстотвірного способу представлення світу чи його фрагмента як сюжетні висловлення, в основі яких лежить певна історія (фабула), заломлена крізь призму певної (певних) точок зору” [Андреева 2009, с. 164], а сприйняття фікційної події відбувається як “ілюзорний контакт уяви читача із зображеним розгортанням цієї події” [Мацевко-Бекерська 2011, с. 56].

У найширшому розумінні слова, художній твір є будь-яким літературним наративом, чи то проза, чи поезія, який створено замість опису перебігу подій, які насправді відбулися [Abrams 1999, р. 94]. У вузькому розумінні слова, однак, художнім твором позначаються тільки наративи у прозі (романи і короткі оповідання). На міждисциплінарний характер (авто)біографічного письма, його наративну функцію, а також співвідношення історичної й візуальної пам’яті та особли-

ву роль саморепрезентації указував П. Джей у праці “Позування: автобіографія і предмет фотосправи”: “Коли йдеться про автобіографію, зазвичай маємо на увазі наратив, або історію, у якій докладно розповідається про події чи досвід із життя письменника. Такі наративи можуть бути прозовими, це також можуть бути поезії, або ж, на перший погляд, відверте і чесне повідомлення про життя” [Jay 1994, p. 191].

Отже, з одного боку, наратив – це історія у прозі чи поезії, яка охоплює події, персонажів і те, що вони розповідають і виконують, а з іншого, – це вид дискурсу, у якому особистість розглядається як певний запланований механізм у спробі наратора досягти певної мети, маневруючи поміж певних перешкод, водночас відпрацьовуючи інші шляхи для успішного досягнення цієї мети [Marsh 2002, p. 40]. Дискурсивний характер наративу розвіює структуралістське уявлення про замкнутість і автономність літературного тексту, перетворюючи його на феномен художньої комунікації [Новікова 2010, с. 189].

Однак літературно-оповідний текст не обмежується тільки системою дискурсу. Діапазон вивчення наративної функції тексту поступово розширюється за рахунок його “наративності як продукту наративізації – когнітивному процесу, завдяки якому читач осмислює текст як наративний матеріал” [Fludernik 1996, p. 100].

Сучасна когнітивна наратологія, яка зорієнтована, насамперед, на з’ясування когнітивного статусу оповіді і встановлення способу ментальної побудови будь-якого оповідного тексту (у друкованих джерелах, усній чи віртуальній комунікації), сьогодні є “радіше набором достатньо вільно поєднаних евристичних схем, аніж системною моделлю дослідження” [Marsh 2002, p. 31]. Тому названі обставини дозволяють висновувати про те, що опис механізмів моделювання оповідної реальності з позицій когнітивної наратології та когнітивної лінгвістики стає предметом подальших розвідок у лінгвістичній теорії наративу.

**1.1.2. Становлення фікціональної історії життя: співвідношення понять художньої біографії і біографічного наративу.** Категорійний і термінологічний апарат, який використовується в будь-якій науковій парадигмі знання, має важливе значення. Розмежування понять і термінів сприймається не тільки як необхідність, але й часто навпаки, – відкриває інше бачення досліджуваної проблеми.

Вироблення єдиного загальногуманітарного знання в річищі антропоцентризму неминуче потребує уточнення таких понять, як-от: “біографія (текст)”, “біографічне письмо”, “біографічний дискурс” чи, нарешті, “біографічний наратив”, які трактуються з урахуванням різних підходів.

У межах антропоцентричної парадигми сучасна лінгвістика вивчає мовні факти “в широкому екзистенційному і поняттєвому контексті буття людини – в тісному зв’язку із свідомістю й мисленням людини, її духовним світом” [Постовалова 1999, с. 28]. З такої позиції стає можливим розгляд оповідного тексту як мовного відображення задуму автора, якому властиві індивідуальні узагальнення, типізація, вигадка, де остання свідчить про відносну самостійність художнього (фікціонального) світу або зображеної реальності від світу реального.

Об’єкт нашого дослідження – *біографічний наратив* як фрагмент прозового тексту – входить до розгляду низки теоретичних аспектів співвідношення документального і художнього, об’єктивного і суб’єктивного, правди і вигадки, а також тих проблем, які стосуються способу відображення дійсності в наративі та характеру її інтерпретації як важливої характеристики пізнання, спрямованого на розкриття значення (абстрактного змісту) і смислу (суб’єктивного змісту) наративу.

Окреслення вихідних позицій щодо явища біографії ускладнюється розмаїттям точок зору, оскільки біографії стали об’єктом міждисциплінарного вивчення таких наук, як історії, філософії, літературознавства, психології, культурології, лінгвістики.

Так, поряд із терміном белетризована біографія стали вживатися й інші її підвиди: художня біографія, літературна біографія, романізована біографія, фактографічна художня біографія. Усі вони можуть існувати в різних жанрових варіантах: романах, повістях, картинах та ін. Ці жанрові позначення біографії синонімічні, оскільки основним жанротвірним принципом у кожному випадку є співвідношення в координатах факт/вигадка, адже основа сюжетної оповіді в белетризованих біографіях документальна, однак автор із об’єктивних і суб’єктивних причин домислює факти.

Лінгвокогнітивний і наратологічний поворот сучасних досліджень спричинив інтерес до вивчення жанрів художньої біографії та біографічного роману, які стоять на межі фактуального й фікціонального зображення подій. Текст цих жанрів інтегрується в наративи – родові

фрейми життєвих історій (life stories), в основу яких покладено розповіді про пов'язані і взаємозумовлені факти та події.

Отже, визначення *біографічного наративу* формулюємо так: це історія, розповідь чи фрагмент оповідного тексту, у якому інформація про життєву історію (life story) біографічного суб'єкта зорієнтована на передачу його життєвого досвіду (life experience).

Вивчення БН бере початок із соціології і політології, які розглядають теоретико-методологічні позиції біографічного методу в парадигмі соціологічних досліджень [Дивисенко 2011] як жанр передвборчого дискурсу [Шейгал 2007], як зображення людської особистості й самоідентичності в контексті культурно-історичної психології [Сапогова 2005, 2006] або ж саму біографію як соціальний конструкт і візитну картку життєвого світу політика [Олещук 2010]. Представники структуралізму наративність уважали ознакою певного типу дискурсу, тобто уподібнювали наратив мові, і навіть відмінили необхідність опосередкованого наратора. Навпаки, Ж. Женетт, В. Шмід, Б. Успенський уважали оповідь результатом нарації, а дискурс – актом нарації, який має певну часову структуру [див. зокрема Женетт 1998].

Незважаючи на те, що в сучасних мовознавчих студіях чимало уваги приділено здебільшого загальним підходам до аналізу наративу і переосмисленню понять персонажа і фокалізації в сучасній наратології [Алифанова 2010; Ізотова 2009; Падучева 1996; Собчук 2012; Татару 2009; Fludernik 1996, 2005; Herman 2009a, 2009b, 2010; Jahn 1997, Ryan 1991a], лінгвокогнітивний аспект вивчення англomовного БН все ще залишається поза увагою дослідників.

Художня біографія письменника неодноразово ставала об'єктом для прискіпливого вивчення філологів. Біографія, як твердить С. Б. Кожевникова, виступає візитною карткою життєвого світу [Кожевникова 1994, с. 18–19]. Водночас, Ю. Хабермас у своїй праці “Теорія комунікативної дії” окреслює одну із перспективних можливостей дослідження життєвого світу шляхом аналізу наративу, де зазначено, що “розповідання – це особлива форма визначеного правилами мовлення, яка слугує описові соціокультурних подій та об'єктів” [Habermas 1985, p. 136].

Зростання інтересу до статусу мемуарно-біографічного дискурсу в сучасній літературі і публіцистиці ХХІ століття із перспективи когнітивно-дискурсивної парадигми в сучасному германському мовознавстві

зумовлюють необхідність і можливість пошуку комплексного, різноаспектного підходу до вивчення складного стилістичного феномену художнього біографічного письма, і вужче – інтерпретації когнітивної інформації, що вербалізується в біографічному тексті.

Становлення та еволюція життєпису свідчить про безперервний інтерес людства до історії життя особистості. Маючи багату й давню традицію, біографічна література залишається маловивченим об'єктом у вітчизняній і світовій історико-літературній науці. Зокрема, серед учених немає одностайної думки щодо статусу біографії, залишаються невирішеними питання про виникнення біографії як літературного жанру, а також розвитку белетризованої біографії.

За останні десятиліття написано низку наукових праць (зокрема й українських), у яких розглядаються питання становлення творчої особистості в художніх біографіях, жанрові різновиди історико-біографічного роману, життєвий факт у літературно-художній інтерпретації, образ художника в белетризованій біографії, становлення та розвитку основних етапів художньої біографії як специфічного утворення в літературі, наративних стратегій художньо-біографічного жанру та його модифікацій (див., наприклад: [Колесник 2008; Крикавська 2008; Петрусь 2008; Потницева 1993; Черкашина 2007, 2015]).

Біографія й біографічний дискурс у найширшому розумінні слова, тобто творчий або документальний виклад та інтерпретація історії життя реальних людей, переживають небувалий ренесанс наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Водночас еволюція жанру біографії і його місце в літературознавстві зазнавали змін форми і змісту. Біографія й автобіографія спочатку мали статус біблійних жанрів в агіографічних текстах про святих, а згодом їх пов'язували із жіночо-центрованою традицією в літературі і провідним жанром фемінного письма [Бовсунівська 2009]. Найбільш точно й повно викладені визначення цих жанрів у сучасних літературознавчих словниках.

Так, у “Літературознавчому словнику” Е. Квіна біографія визначається як “кимось написана історія, де основна увага приділена не подіям, а героєві чи особистості” [Quinn 2000, р. 37]. У будь-якому випадку, біографія – це наративна історія життя певної особи. Більшість біографій пропонують перебіг життя визначної особи від народження до смерті [там само, р. 38].

Літературні наративи, у яких вигадка до певної міри ґрунтується на історико-біографічних фактах, часто називають “фікціональною біографією”, історичним романом, або ж документальним романом [Abrams 1999, p. 94].

За основу в дослідженні було взято дефініцію жанру біографії як історії життя окремої особистості зі *Словника літературних термінів* М. Абрамса, який модифікував визначення, запропоноване у XVII столітті англійським поетом і літературним критиком Дж. Драйденом: “Біографія – це відносно повний опис життя певної особи, який охоплює спробу зобразити героя, його характер і оточення, а також його діяльність і досвід” [там само, p. 22].

Саме XVIII століття в Англії пов’язують із виникненням цілісної біографії і теорії біографії як літературного жанру, а також із “Життям поетів Англії” С. Джонсона (1779–1781) і найбільш відомої з усіх біографій Дж. Босвела “Життя Самюеля Джонсона” (1791).

Вже у вікторіанський період фікціональні (авто)біографії узвичаїлися як літературні жанри. Автори романів та біографій літературного модернізму намагалися продемонструвати перехід від вікторіанських попередників через створення так званої “ нової біографії”. Цей жанр, що отримав поширення в епоху модернізму, мав на меті “оновити” жанрові форми попереднього століття. Модерністи прагнули дистанціювати біографічне письмо від “монументальних” біографій вікторіанського періоду, де головними героями були “великі люди” історії. Біографи, або “історики життя”, традиційно створювали біографії вже після смерті суб’єкта, це були посмертні спогади здебільшого з акцентом на “смертнім одрі”, де простежувався чіткий зв’язок між біографією і смертю, а не виокремлення різнопланового поняття про “прожите життя” [Marcus 1994, p. 93–94].

У 1939 році, більш ніж за десять років після появи роману *Orlando*, Вірджинія Вулф опублікувала есе “The Art of Biography”, у якому біографія зображалась як мистецтво, однак молоде і дещо обмежене. На думку В. Вулф, “романіст є вільним, а біограф – аж ніяк” [Woolf, *The Death of the Moth Woolf*]. Це означає, що романіст може “сховатися” за художньою вигадкою, а біограф традиційно мусить довіряти історії і правді.

З одного боку, авторові біографії необхідно збирати інформацію, щоб запевнитися в її правдивості. З іншого боку, письменник має біль-

ше свободи творчості. Однак до кінця XIX століття ситуація змінюється на користь біографії, а біограф досягає більше свободи у використанні уяви та балансуванні між правдою і вигадкою. Якщо ж біограф вигадує якісь факти із свого життя, ніхто не зможе визначити, що є насправді правдою, а що – вигадкою. Іноді уявна правда в тексті біографії мусить співіснувати із фактичною правдою в зображенні людського життя. Біографія як історико-науковий жанр (факт) поєднуватися із розповіддю, де автор відходить від реальності (вигадка): *[A] tissue of truths and half-truths and untruths* [Wyatt, *The Biographer's Tale*, p. 118].

Життєпис – суттєвий елемент модернізму, а також спроби письменника ввести характер і особистість до структури БН, де основна увага звертається на переваги невловимого досвіду над сухою емпірикою. Біографія була змушена пристосуватися до модерністської естетики та методів модерністської літератури, наприклад, сатири чи іронії. Часто іронізування автора відбивалися на настроях і почуттях героїв, які не завжди зображалися у строго реалістичній формі. Звідси випливає, що життєпис модерністського періоду характеризується більшою амбівалентністю (на відміну від попередніх століть), що дало поштовх для подальшого розвитку художньої біографії. Різновид останньої може бути двох видів [Engholt 2010, p. 15]:

а) псевдобіографія (*pseudo-biography*), яка запозичила біографічну форму для зображення співвідношення правди і вигадки в наративі;

б) іронізована біографія (*mock biography*) як підвид псевдобіографії, яка висміює власне біографічну форму.

Цих два види в межах жанру біографії демонструють співвідношення уяви і біографії літератури модернізму на початку XX ст. В есеї “*The New Biography*” В. Вулф наголошує на розрізненні правди дійсного життя і правди літератури, оскільки “уява не буде служити двом господарям одночасно” [Woolf, *The Death of the Moth Woolf*].

Автобіографічна традиція не зазнала того ж парадигмального переносу на початку XX століття, як вивчення жанру біографії. Такий стан справ зумовлений головним чином тим, що автобіографія протягом багатьох років уважалася літературною формою, якій не повністю можна було довіряти, де автор та суб’єкт оповіді поблажливі й лояльні у своїх характеристиках. Більше того, фікціональні елементи просто “вбудовувалися” в автобіографічне письмо. Отже, на відміну від біографічного, автобіографічний наратив виник дещо



раніше, оскільки межі між фікцією та автобіографією не завжди були чіткими. Французький дослідник автобіографії Ф. Лежен визначає автобіографію так: “Ретроспективний наратив у прозі, написаний реальною особою стосовно свого існування, в основі якого ставиться особисте життя, і зокрема – історія особистості” [Léjeune 1975, p. 14] (переклад наш. – Я. Б.). Уведене ним поняття автобіографічного пакту полягає в зображенні реальної особистості автора, яка не збігається з фігурами оповідача й героя вигаданих подій. Отже, за Ф. Леженом, по-перше, автор тексту є водночас його оповідачем і головним персонажем у тріаді автор-оповідач-протагоніст, по-друге, викладені в тексті події вважаються достовірними, оскільки опис життєвого шляху героя відтворює життєвий шлях автора [там само, p. 26–27], а по-третє, автобіографія виконує функції “як проживання, так і реконструкції, що означає інтерпретацію власних життєвих подій наратора” [Massoura, Garner 2005, p. 4].

Насправді, теорія наративу, попри складність у визначенні основних положень, розширює сферу свого застосування, зокрема з появою поняття життєвої історії або життєпису (life narrative), яке в найширшому розумінні “стосується будь-якого письма, у якому розповідається історія життя в динаміці часу, включаючи біографії, романи і просто історії про минуле” [Hobbs 2005, p. 4].

Звісно, що, незважаючи на прямий зв’язок із біографією та автобіографією, життєпис охоплює й багато інших піджанрів – мемуарів, щоденників, сімейного листування тощо, що робить ще більш заплутаним співвідношення правди і вигадки. Без сумніву, що життєпис найбільш чітко простежується в одному із найбільш поширених типів наративу про історію життя – романі, не тільки як жанрі художньої літератури, але й як “місці”, де воєдино зливаються художні біографія і автобіографія [Фесенко 2010].

Отже, традиційними жанрами, які пов’язані із життєписом (life narrative), вважаються біографія та автобіографія. Терміни “pseudo-biography” та “mock biography” не дають чіткого уявлення про те, у якому місці розпочинається один жанр і закінчується інший: реалістична (авто)біографія чи її фікційна версія. Вони обидва інкорпують елементи багатьох жанрів, а їх подальший розвиток призвів до виникнення нового “гібридного жанру” – художньої біографії, “biografiction” [Saunders 2004].

Лінгвістичне дослідження біографій у межах антропоцентричної парадигми сучасної лінгвістики дозволяє виявити й розробити нові принципи аналізу цього жанру. Мовні особливості біографій художньо-документального характеру до сьогодні описувались фрагментарно: мова автобіографічних і біографічних текстів головним чином аналізувалася за жанровими ознаками [Киреева 2011; Потничева 1993; Фесенко 2010; Черкашина 2015], засобами вираження об'єктивного і суб'єктивного чинників у жанрі автобіографії, у т.ч. образу оповідача [Бобкова 2009а, 2009б; Голубева 1987; Чугунова 2011], співвідношення категорій простору і часу в автобіографічному художньому тексті [Погодина 2002], стилістичної своєрідності та риторики документального автобіографічного дискурсу, в т.ч. лінгвістичних засобів реконструкції особистості [Асаева 2009; Єрмоменко 2009; Кованова 2005; Сафонова 2011], діалектного мовлення в автобіографічних текстах [Волошина 2008], модальності як текстотвірної категорії в мемуарній літературі [Романова 2003], когнітивно-семантичної репрезентації особистості в (авто)біографічній прозі, у т.ч. гендерних особливостей [Белобородова 2000; Беляевская 2012; Ізотова 2009; Минец 2012; Молокова 2011; Терпугова 2011], вираження категорії адресованості у структурі біографічного тексту [Евсеева 2010] і нарешті, дослідження тексту автобіографічного наративу в прикладній лінгвістиці [Pavlenko 2007].

При всій багатоманітності та різноманітності аспектів вивчення біографії постає питання про розмежування наукової, документальної та художньої біографії. Очевидно, що в основу такого розмежування покладено принцип визначення суб'єкта життєпису, тобто персонажа художньої автобіографії, вигаданої чи реальної історичної особистості. Виокремлюючи наукову, документальну та художню біографії, отримуємо чіткий критерій їхнього розмежування, що дозволяє систематизувати біографії за видом діяльності суб'єкта: історик чи літературний критик (суб'єкт наукової діяльності) створює наукову біографію, публіцист (суб'єкт документально-публіцистичної діяльності) створює документальну біографію, письменник (суб'єкт літературно-художньої біографії) – художню біографію [Казанцева 2007, с. 65–66].

Так, для художньої біографії та автобіографії характерним є уведення у процес оповіді іншого суб'єкта – так званого фіктивного

наратора з метою об'єктивації і відокремлення від себе (автора) предмета спостереження. Таке рішення автора можна вважати і спробою поглянути на самого себе наче з боку, очима письменника, зрозуміти не тільки свої власні стосунки з пережитим часом, але й сам час. Цей прийом, зокрема введення у твір вигаданого оповідача, є, на наш погляд, одним із способів нарації, де сам мотив спогадів – це спосіб осмислення, аналізу й рефлексії минулого життя.

Уводячи в структуру художнього твору вигаданого наратора, автор робить спробу поглянути в минуле з боку, з позиції спостерігача. Автор і наратор в автобіографії – одна особа. Оповідач заново “будує” свою історію та історію своєї сім'ї, звертаючи погляд як у далеке, так і в недавнє минуле, спираючись на численні фотографії, листи, записи в офіційних реєстрах, що дозволяє йому реконструювати особисто пережите. Така внутрішня парадоксальність біографії, на думку вітчизняного культуролога В. Даренського, робить цей жанр достатньо цінним для наративного аналізу, оскільки відбувається “інтерпретація певного аспекту світу з певної позиції шляхом розгортання оповідної реальності, а основоположним принципом наративного аналізу, відповідно, є реконструкція перформативності та відкритий за дієвістю смисл тексту” [Даренський 2013, с. 80].

Біографії неоднорідні за своїм інформаційним обсягом, адже вони наділені тими ознаками, які характерні для художніх текстів. З огляду на особистісне ставлення автора до особи, про яку йдеться в тексті біографії, необхідно згадати про проблему авторської модальності в суб'єктивній площині тексту у її стосунку до інтенцій автора, що відображені в особистісних орієнтаціях, які “руйнують” одновимірність та одноплановість біографічного тексту. Класична праця Г. О. Винокура “Біографія і культура” (1927) є взірцем філологічного аналізу біографії або “історії особистого життя”, де основна роль відводиться культурно-історичному складнику. Розрізняючи дві форми в структурі біографії (“внутрішню” – переживання і “зовнішню” – соціальна дійсність), Г. О. Винокур досліджує увесь простір біографії, де зовнішньою формою є “те, що “відбувається” чи “стається” в особистому житті” [Винокур 2007, с. 24], а більш складною, глибинною формою – ті рухи, які відбуваються у внутрішньому світі людини і визначають подальші події у її житті.

У нашому дослідженні розглядаються БН як фрагменти із текстів художніх біографій чи автобіографій, створених письменниками у ХХ–ХХІ століттях. Розглядаючи далі своєрідність біографічних текстів, увага акцентується на положенні про те, що БН виокремлюються в англomовних біографічних романах, які неоднорідні за інформаційним обсягом, структурно-композиційними особливостями та лексико-стилістичним наповненням.

З уведенням поняття дискурсу здійснюється необхідна реконструкція задуму мовця (автора), його інтенцій, установок, осмислення того, що приховується за будь-яким текстом (у нашому випадку текстом біографії) чи над текстом. Тому текст – це данність, яка вивчається у своїй цілісності та завершеності. Парадигма дискурсу при розгляді цієї проблеми, на нашу думку, впорядковує і розширює межі понять художнього тексту чи тексту художнього твору.

Отже, розмежування понять “біографічний наратив як дискурс” і “текст біографії”, виходячи з позицій когнітивної лінгвістики, відбувається з урахуванням протиставлення когнітивної діяльності та її результату. Як зазначають О. С. Кубрякова та О. В. Александрова, “під дискурсом слід розуміти саме когнітивний процес, що пов’язаний зі створенням мовленнєвого твору, в той час як текст є кінцевим результатом процесу мовленнєвої діяльності, що виливається у певну завершену (і зафіксовану) форму” [Кубрякова, Александрова 1997, с. 19–20], а розробка “фреймів” (типових ситуацій) і “сценаріїв” (які акцентують на розвиткові ситуацій) стає важливою частиною теорії дискурсу [Арутюнова 1990, с. 137]. Іншими словами, біографічний дискурс розглядається у контексті “діяльнісного стилю мислення” [Мартинюк 2011, с. 20], який регулює процес породження і сприйняття тексту біографії.

**1.1.3. Біографічний суб’єкт у просторово-часовій площині наративу.** У біографічних наративах знаходимо такі прийоми організації тексту, які зумовлюють його сюжетно-композиційний розвиток і відображаються не тільки на його мовній композиції, але й на його організуючому центрі – образі персонажа чи наратора/оповідача.

У художній біографії оповідна структура представлена у формі авторської інтерпретації фактографічного матеріалу, який слугує

основою для реконструкції життєвого шляху особистості, осмисленням різних аспектів людського досвіду: “Ми переживаємо, розуміємо, а також впорядковуємо своє життя як історію, яку ми проживаємо. Якою б не була людська раціональність, вона неодмінно пов’язана з наративною структурою і пошуком наративної єдності” [Johnson 1987, p. 171–172].

Автор БН (як у біографії про себе, так і в біографії про когось) може виступати одночасно наратором або персонажем. БН передають авторську позицію, яка часто ототожнюється і призводить до стирання меж між мовними особистостями автора, наратора і персонажа. Відтак, на думку М. М. Бахтіна, не варто нехтувати розбіжностями між поняттями “образ автора” і “образ наратора”, які в наративному просторі тексту можуть зближуватися, а інколи й збігатися, адже “персональний збіг “в житті” особи, про яку йдеться, з особою, яка говорить, не скасовує відмінності між цими елементами всередині художнього цілого” [Бахтин 1986, с. 393]. Крім того, мовна особистість наратора в БН призводить до зміщення просторово-часових площин наративу.

У сучасній наратології вже традиційною вважається класифікація моделей оповідачів у художньому творі, у якій виокремлюються відповідно типи нараторів і нарацій залежно від ситуацій (перспектив), у яких вони перебувають: екстрадієгетичний (гетеродієгетичний) наратор, оповідач від 3-ої особи (He-form); інтрадієгетичний наратор, оповідач від 1-ої особи (I-form), автодієгетичний оповідач (герой власних історій), гомодієгетичний оповідач (персонаж в оповіді), інтрадієгетичний наратор, оповідач від 1-ї і 3-ї особи (I-form, He-form) [Бехта 2010, с. 16]. В. Шмід визначив основні характерні особливості наратора: всезнання та всюдисущість, здатність проникати в найбільш потаємні закутки свідомості персонажів, наявність певної точки зору на події та ситуації [Шмід 2003, с. 64–65].

Художні біографії мають складну розгалужену структуру, яка урізноманітнена декількома типами нараторів навіть у межах одного тексту.

Зокрема, у контексті біографічного жанру могла би бути прийнятною класифікація мовленнєвих суб’єктів, запропонована Ю. З. Бобковою [Бобкова 2009б, с. 8]. Вищезгадана класифікація стосується розмежування суб’єкта-реконструктора, суб’єкта-прототипа та су-

б'єкта-реконструкта. Суб'єкт-реконструктор є особистістю біографа, реального автора як суб'єкта творчості, який відтворює основні етапи життя будь-якої особистості, який визначає основні змістові характеристики художньо-біографічного тексту і відбирає документальний матеріал, формуючи змістові текстові категорії. У свою чергу позначення суб'єкта-прототипа стосується реальної особистості, яка слугує об'єктом пізнання для наратора-реконструктора і чие "я" відтворюється у БН, у той час як суб'єкт-реконструкт є реконструйованим "я" згаданої реальної особистості, обмеженої просторово-часовою перспективою БН, яка є результатом взаємодії суб'єкта-реконструктора і суб'єкта-прототипа.

Однак усі ці типи в межах БН не враховують позиції наратора. Натомість, присутність наратора в тексті біографії має сприйматися читачем не як якась абстрактна особа, а біографічний суб'єкт як організаційний конструкт наративу, який неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови.

Біографічним суб'єктом може виступати одночасно автор як наратор, уведений автором наратор і біографічний персонаж наративу. Усі вони утворюють "контамінований образ" [Смущинська 2003], у якому тісно переплітаються, збігаються або не збігаються авторські проєкції на сукупність життєвого досвіду суб'єкта. Отже, *біографічний суб'єкт* є організаційним конструктом наративу, який репрезентує сукупність життєвого досвіду окремого експерієнсера (experienter).

Для осмислення процесу впорядкування організаційної структури БН доцільно запозичити з психології поняття "когерентної хвилі" як ментального процесу, з допомогою якого відбувається перетворення і перебудова реального життєвого випадку певної особи у письменницьку (фікційну) подію. Ця "хвиля" вимагає від читача вибудовування певних стратегем у стосунку до майбутніх подій, адже логіка здійснення однієї події тягне за собою логіку інших подій, утворюючи нові послідовності [Сапогова 2006, с. 64].

"Когерентна хвиля" не стільки узагальнює одиничні події у певні послідовності, скільки пов'язує історії, життєві сюжети між собою й узагальнює їх у стислій формі, які знаходяться в уяві автора, а згодом можуть змінюватися чи з'являтися в інших вбудованих фрагментах [там само, с. 65]. Більше того, найбільш дієвим механізмом у фікціо-нальному зображеному світі вважається зв'язок автора й читача у

формі “своєрідного запрошення читача автором для взаємної уяви, задоволення і настанови шляхом створення можливого світу і можливих персонажів на шляху до досягнення мети” [Marsh 2002, p. 40].

З уведенням поняття когеренції видається цілком прийнятним встановлення зв'язку, який існує між пам'яттю й мовою, і вужче – між (авто)біографічною пам'яттю й (авто)біографічним наративом, що уможливить з'ясування зв'язку між автором-наратором і автором-персонажем [Smorti 2011, p. 304]. У будь-якому випадку, БН теоретично наділений ознакою когерентності в частині створення зв'язного образу наративної ідентичності біографічного суб'єкта на основі життєвих подій із біографічної перспективи минулого. Однак порушення хронологічної лінійності призводить до так званих “вільних” хронологічних рамок БН. Проблема ускладнюється залученням ще й ментальних процесів, які становлять підвалини пізнавальної діяльності біографічного суб'єкта.

Повертаючись до визначення ролі просторово-часових параметрів наративу, зауважуємо, що більшість когнітологів і лінгвістів зосереджували увагу на викладі подій наративу в певній часовій послідовності [Кириллов 2007; Олешков 2009, 2010; Labov 1972; Labov, Waletzky 1997; Prince 1982]. З іншого боку, розташування подій у наративному тексті не збігається з їх перебігом у реальній дійсності [Андреева 2008; Колегаєва 2006, 2009; Akli 2009], навпаки, у ньому слід враховувати реалізацію явища ретроспекції як вияву часового відхилення (анахронії) і перебування наратора в різних часових вимірах. Ретроспективна репрезентація біографічних подій у наративі є зигзагоподібним переміщенням за часовою шкалою, а також невідповідності між тим порядком, у якому відбуваються події, і порядком, відповідно до якого про них розповідають.

Так, наприклад, на переконання французької дослідниці метафоричної концептуалізації автобіографічного тексту М. Аклі, роль читача зводиться не тільки до функцій прочитання й розуміння біографії, але й забезпечення когеренції наративу, особливо якщо останній побудований не за хронологією подій, а об'єднує неочікувані або ж непов'язані між собою події. Причому (авто)біографія як своєрідний ментальний процес створення наративу вимагає участі автора й читача [Akli 2009, p. 41]. Разом з тим, темпоральні індексальні відношення в БН характеризуються, на думку О. В. Падучевої, відкри-

тим референційним інтервалом, сутність якого полягає, найперше, в положенні точки відліку й часовій позиції спостерігача. Якщо звичайному часовому показникові відповідає зовнішній спостерігач (у минулому часі – ретроспективний), то часовий показник із незамкнутим інтервалом передбачає спостерігача в синхронній часовій позиції [Падучева 2004, с. 516].

Уведення поняття синхронної часової позиції означає, що вербалізація минулого в БН передбачає не тільки наявність зовнішнього спостерігача (наратора), який може свідомо реконструювати власний досвід минулого з метою конструювання ідентичності біографічного суб'єкта, але й зафіксувати у свідомості цю позицію як незакінчений стан або процес, пов'язуючи його з теперішнім відтинком часу.

Стосовно біографічного оповідного тексту з уведенням поняття хронотопу, який охоплює аналіз параметрів часу і простору художнього тексту, можна дійти висновку про те, що біографічний час суб'єкта як час розкриття характеру героя [Бахтин 2000, с. 70], коли подієві характеристики його діяльності позбавлені хронології та їх вияви можуть зміщуватися в часі, стає складником дейктичної категорії, куди входить синхронна позиція оповідача (у т.ч. на момент викладу оповіді). Уведення А. В. Корольовою поняття *хронотопного континууму* [Корольова 2003, с. 9], на нашу думку, уможлиблює дослідження просторово-часової площини БН, де визначаються позиція й функції біографічного суб'єкта і, зрештою, взаємодія останнього з читачем у спробі розповісти про себе чи про когось.

Наприклад, біографічний час як дейктичний маркер реалізації дії чи стану суб'єкта може відтворювати контраст, який створюється шляхом зіставлення часової і просторової площин оповідного тексту – наративного минулого і наративного теперішнього:

(1) <...> *when the old trance occurs nowadays, I am quite prepared to find myself, when I awaken from it, high up in a certain tree, above the dappled bench in my boyhood, my belly pressed against a thick, comfortable branch and one arm hanging down among the leaves upon which the shadows of other leaves move [Nabokov, *Speak, memory*, p. 550].*

Просторово-часові відношення як орієнтаційні параметри наративу в уривку (1) вербалізуються за допомогою: (а) просторових маркерів (позначення місця, предмета або особи), які актуалізують здатність суб'єкта реконструювати власне минуле (просторові дейктики



*from, up, in, against, among, down, above, upon*), а також дієслів у теперішньому часі *occur, move*; (б) темпоральних маркерів, уживання яких контрастує із реальним часом спогадів наратора як біографічного суб'єкта, на що вказують прислівник часу *nowadays*, а також прикметник *old* у значенні “минулий”, “давній”, “попередній”.

(2) *The regret that have been defining me lifted off, and I became someone else. I walked to the side of the house – now the same blank white that had been there in July – and I touched the wall and felt nothing except a sense a peace that, for once, I hadn't imposed upon myself* [Ellis, *Lunar Park*, p. 371].

В уривку (2) втілено синхронну позицію наратора, яка зміщується за показниками тривалості ситуації, що мала місце в минулому (вживання часів дієслова у Present Perfect Continuous, Past Perfect, просторових дейктичних маркерів *there, once*) і продовжує тривати в теперішньому (дейктичний прислівник часу *now*).

Незважаючи на ефект ретроспекції, тобто пригадування подій про минуле, аналіз минулих подій, вражень тощо, і ширше – недотримання й порушення строгої хронології подій, когеренція наративу може досягатися крізь призму послідовності ментальних репрезентацій наративного минулого.

Водночас, незважаючи на недотримання і порушення строгої хронології подій, когеренція наративу досягається завдяки його метафоричній концептуалізації (див. підрозділ 2.4 про метафоричну концептуалізацію простору і часу в структурі БН). Зокрема, зображення ментального досвіду або досвіду життя як ментального руху від одного періоду часу в минулому до теперішнього проміжку часу, а також від однієї події в наративному минулому до іншої події, що відбулася в минулому. У наведеному вище уривку (1), наприклад, стан трансу наратора допомагає простежити процес концептуальної метафоризації подій, які відбулися у дитинстві (орієнтаційна метафора BOYHOOD IS UP (*high up in a certain tree, above the dappled bench in my boyhood*)), чи позитивні зміни в житті і відчуття піднесення метафорично концептуалізуються в метафорі HAPPY IS UP (*the regret that have been defining me lifted off, and I became someone else*). Це означає, що когнітивні процеси становлять підґрунтя для створення особливих ментальних просторів, у яких, найперше, концептуалізується досвід людини, інтегруються в динамічні концептуальні мережі.

Досвід біографічного суб'єкта наративу, який розкривається кризь думки та емоції, вирізняє основні положення когнітивної теорії наративності М. Флудернік. Ця теорія полягає у спробі визначення наративу як акту передачі досвіду суб'єкта “не як актанта, а як фікційну особистість” [Собчук 2012, с. 110], причому поняття досвіду або емпіричності (experientiality) тлумачиться як сукупність досвіду окремого суб'єкта-експерієнсера (experiencer) про фікціональний світ [Fludernik 1996, p. 98].

Отже, у процесі інтерпретації БН важливим питанням постає не стільки зображення фізичної особи (особистості суб'єкта) чи актуальної дійсності (правди), скільки репрезентації досвіду життя біографічного суб'єкта у фікціональному світі і способу концептуалізації його життєвого шляху. Лінгвокогнітивний підхід до розгляду фікціональної (авто)біографії демонструє процес зсуву організувальної структури від хронологічної репрезентації послідовності подій у бік концептуальної послідовності ментальних просторів.

## **1.2. Оповідний текст у межах теорій лінгвокогнітології й когнітивної наратології**

Будь-який текст, будучи мовною формою, об'єктивує категорії мислення і категорії досвіду, які відображають зв'язок людини і світу. У процесі прочитання тексту в уяві читача виникає його ментальна репрезентація, яка є комплексною концептуалізацією подій, які відбуваються в наративному світі тексту. Дослідження останніх десятиліть у царині наратології пов'язані з роллю інтерпретатора наративу, що, в свою чергу, призвело до появи когнітивних підходів, які зробили великий внесок до розуміння того, яким чином здійснюється концептуалізація світу в літературному тексті читачем (наратором), і водночас сприяли розвитку теорії текстового світу, яка розглядає процес образних гіпотетичних ситуацій та подій тексту.

Звідси випливає, що читач (інтерпретатор) художнього твору мусить докладати додаткових зусиль для конструювання особливого світу, який творить автор. Крім того, застосування наративної стратегії письменника, яка становить “макрорівень творення художнього світу” [Бехта 2010, с. 16] з метою конструювання ментальних струк-

тур у процесі інтерпретації, а також урахування когнітологічного аспекту аналізу наративу, який, найперше, “спрямовано на виявлення закономірностей “вписування” в певні когнітивні схеми, сценарії” [Бурбело 2012, с. 92], мають велике значення для побудови текстового світу БН.

Закономірності та тенденції, що простежуються в наративному тексті спираються на базові положення когнітивної лінгвістики, які можна згрупувати у три категорії: 1) принципова метафоричність, творчість і художність мислення людини; 2) осмислення (концептуалізація) дійсності з опертям на тілесний, сенсомоторний досвід у його переломленні крізь культурологічний фільтр; 3) схемна, переважно образна, структурованість людського мислення на рівні свідомості й підсвідомості [Воробйова 2005, с. 19].

Уведення й залучення таких сучасних наукових теорій когнітивної лінгвістики і когнітивної наратології, як, зокрема, теорії можливих і текстових світів, теорії ментальних просторів і концептуальної інтеграції, а також наративної теорії контекстуальних фреймів, починають активно засвоюватися в лінгвістичній теорії наративу.

**1.2.1. Теорія можливих і текстових світів.** Поняття “світ” стало надзвичайно поширеним терміном у сучасній науковій думці. Теоретики літературознавства й мовознавства, які досліджують метафору “світу” або фікціонального (художнього) світу, обрали термін “можливий світ”, запозичивши його з логічної семантики або логіки можливих світів [Hintikka 1989; Kripke 1963; Lewis 1986]. Тому онтологічний статус фікціонального світу тексту визначаємо як один із можливих світів.

Можливі світи – це технічний термін, створений модальними логіками в межах теорії модальної семантики в середині двадцятого століття, який своїми коренями сягає можливих світів дискурсу Г. Лейбніца. Традиційно зародження семантики можливих світів пов’язують з теорією філософа XVII століття Г. Лейбніца, зокрема з його уявленнями про наявний стан справ крізь модальну логіку або опозицію необхідного і можливого. Його логіку необхідного і можливого розвивають у середині XX століття у зв’язку з появою теорії С. Кріпке, згідно з якою реальний світ вважається одним із множини можливих світів як деяких абстрактних понять, які слугують засоба-

ми інтерпретації дійсності [Kripke 1963]; а також теорії модального (чи “крайнього”) реалізму Д. Льюїса, який стверджував рівноправну реальність усіх наявних світів [Lewis 1986]; із узгодженими класами пропозицій у Я. Хінтикка [Hintikka 1989], і, нарешті, з раціональною діяльністю людини з метою встановлення розбіжностей між поняттями в Р. Столнейкера [Stalnaker 1986].

Розробники теорії можливих і фікціональних світів у 80-90-х роках ХХ століття [Doležel 1998, 1998a, 1998b; Eco 1994; Pavel 1981; Ryan 1991a, 1991b, 2006 та ін.] у стосунку до художньої літератури намагались проводити дослідження на перехресті наратології, семіотики та інтерпретативної семантики.

Так, засновник чеської школи наративної семантики Л. Долежел вважає, що наративний фікціональний світ складається з доменів, що дозволяє розглядати його як мініатюру реального світу (дійсності). Побудова фікціональних можливих світів відбувається в межах багатьох семіотичних систем – мови, жестів, руху, кольороназв та ін., які слугують засобами їх побудови. Оскільки літературні твори створюються як творчий акт уяви письменника, вони ж і є засобами цієї діяльності [Doležel 1988, р. 489]. Зважаючи на семіотичний потенціал літературного твору, письменник створює можливий світ, який не існував до його поетичної діяльності. Створені фікціональні тексти як тексти реальної дійсності можна реконструювати будь-коли в процесі прочитання та інтерпретації потенційними читачами.

Застосування теорії можливих світів до розуміння літературного твору – це виключно єдина можливість адекватно пояснити, чим і наскільки можливий світ відрізняється від реального, а також визначення ролі читача (нاراتора) у процесі нарації [Beaugrande 1988, р. 96]. Варто згадати спроби екстраполяції концептуальних основ теорії можливих світів на семантичний простір мови [Бабушкин 2001], на фікціональний світ текстів психологічної прози [Щирова 2008, 2011], художню літературу [Луцькова 2009], наукову фантастику [Колегаєва 2009], біографічний оповідний текст [Бистров 2013, 2014 та ін.], інтелектуальний роман [Іваненко 2011], чарівну казку [Клейменова 2012б, 2012в], жанр фентезі [Александрук 2011], профетичний дискурс [Левицький 2013], категорію ірреальності [Никольшина 2013], образ персонажа [Павкін 2010] та ін.

Відома сучасна дослідниця із Польщі Е. Кшановська-Ключевська здобутки формальної й літературної семантики, літературної критики й когнітивної поетики зосередила у трьох теоріях: 1) можливі світи семантики можливих світів, яка розвинулася в 60–70 роках ХХ століття під впливом американської школи логіки й філософії мови (С. Кріпке, Я. Хінтиikka, Д. Льюїс); 2) текстові світи (або фікціональні світи) літературної семантики, дискурсивного аналізу й теорії літератури, описані з лінгвoseміотичної перспективи (Л. Долежел, Н. Е. Енквіст, У. Еко); 3) дискурсивні світи, запропоновані П. Стоквеллом у межах моделі когнітивної поетики, як найбільш зважене наратологічне і літературне застосування теорії можливих світів [Chrzanowska-Kluczewska 2009, p. 157].

З урахуванням теоретичного підґрунтя теорії можливих світів, яке було закладено логіками в 1950–60-х роках для визначення семантики модальних операторів (насамперед, необхідності і можливості) і значення істинності тверджень, подальші розвідки стосувалися конструювання фікціональних світів літературних текстів та їх співвідношення із реальністю.

Найбільш цілісне застосування теорії можливих світів у літературних текстах спостерігаємо у праці М.-Л. Раян “Можливі світи, штучний інтелект і наративна теорія”, де основна увага зосереджена навколо двох основних властивостей внутрішнього устрою тексту – фікціональності та наративності: “У той час як художній твір проникає в текстуальний простір, наратив знаходиться в межах цього простору” [Ryan 1991, p. 5]. Звідси випливає, що фікціональна теорія досліджує сутність фікціональності (тобто відношення між нашою дійсністю і світом тексту), а наративна теорія, з іншого боку, описує внутрішню структуру фікціональних світів (тобто відношення між компонентами в межах наративного світу, наприклад, кульмінаційними моментами, конфліктами, обставинами, діями персонажів тощо).

Не менш важливою видається концепція фікціональних світів наративу представника чеської школи наратології Б. Форта, у якій акцентується увага на відмінностях між можливими світами логіки і наративними фікціональними світами [Fort 2006]. Згідно з цією теорією, можливі світи логіки вважають зазвичай послідовними і нескінченними в кількісному вимірі, а фікціональні світи наративів логічно суперечливими, незавершеними, вторинними у стосунку до реаль-

ного світу, кількість яких залежить від кількості літературних творів. Це продукти нашої творчої уяви в сукупності фікціональних текстів. Вони утворюються через творчу реконструкцію семантичного потенціалу текстів, незалежно від того, фікціональні вони чи нефікціональні [там само, р. 189].

Фікціональні світи дозволяють нам постійно створювати наративи засобами природної мови і зумовлені її семантикою. Більше того, фікціональні світи вважаються альтернативою до нашого реального світу в опануванні фікціонального значення, вони є частиною людської комунікації і загалом частиною людського буття. Наративи як особливі способи комунікації характеризуються своєю особливою логікою, однак, логіка побудови історій зовсім інша, ніж логіка модальних систем, які використовують поняття можливих світів [там само, р. 192–193]. У такому випадку наративна організація фікціонального світу називатиметься зображеною реальністю в наративному світі.

Логіка історій в основному пов'язана з такими поняттями і термінами, як причинність, просторові межі, часова послідовність у наративних світах. Аналіз вищезгаданих параметрів наративів вимагає дослідження процесу сприйняття їх наратором у процесі прочитання (чи слухання), де отримана інформація може переміщуватися, спотворюватися інтерпретатором і, врешті-решт, повністю змінювати значення прочитаного (почутого).

Теорією, що цілком вписується в коло сучасних досліджень наративу, є концепція ще одного представника чеської школи наратології Ї. Котена [Koten 2013], згідно з якою фікціональний світ є ментальною семіотико-культурною моделлю, яка структурується у так званий “світ оповіді” (*story world* за Д. Германом) і яка створюється читачем (слухачем) для розуміння нарації. Таке розуміння наративного світу впритул наближує до визнання беззаперечних переваг застосування варіантних когнітивних моделей та участі наших фонових знань (*background knowledge*) для дослідження наративу, за допомогою яких пояснюється “робота свідомості, сприйняття і уява в процесі прочитання та інтерпретації літературних наративів” [Ryan 1991, р. 51]. Будучи ментальними репрезентаціями ситуацій та подій, наративні світи “дають можливість читачеві (інтерпретаторові) дійти певних висновків про ситуації, персонажі, випадки, які експліковано чи імпліковано з’являються в наративному

тексті” [Herman 2009b, p. 72–73]. Отже, модель текстового світу видається важливою в концептуалізації художнього простору, який конструюється як автором, так і читачем.

Загальноприйнятою є думка про те, що сам дійсний світ є автономною фізичною сутністю, у той час як усі інші світи є “продуктами ментальної діяльності, таких як сон, уява, ворожіння, пророцтва чи тільки розповідання історій” [Ryan 2006, p. 645].

За М.-Л. Раян, фікціональний світ, який керується принципом мінімального відхилення (the principle of minimal departure), означає, що він у всіх аспектах є еквівалентним до нашого реального світу, за винятком випадків, де ця відмінність явно виражена в тексті [Ryan 1991, p. 51]. З іншого боку, у зв’язку з поняттям текстового світу як образної альтернативи до реальної дійсності, М.-Л. Раян вводить поняття фікціонального рецентрування (recentering), яке “протягує читача до нової системи дійсності і можливості, повертаючи її на те місце, звідки наратор репрезентує дійсний світ” [там само, p. 22]. Іншими словами, альтернативний можливий світ тимчасово можна розглядати як тимчасовий реальний світ.

Отже, в теорії можливих світів, яка розвивається в річищі наратології, фікціональний (наративний) світ завжди знаходиться в тісних стосунках із реальним світом. Вони завжди певним чином відображають реальний світ і водночас творять світи, які можна спостерігати чи уявляти. У формальній і літературній семантиці, літературній критиці і когнітивній поетиці теорія семантики можливих світів виходить із позиції про розуміння літературного тексту як можливого світу в літературі (див. також проблему обґрунтування співвідношення текстового, фікціонального і можливого світів з позиції творчої діяльності свідомості автора в теорії І. О. Щирової [Щирова 2011]).

Міждисциплінарна взаємодія наук і взаємопроникнення філософії, логіки, психології, лінгвістики, літературознавства в теорії можливих світів дали поштовх для виникнення теорії текстових світів як нового дієвого засобу аналізу та інтерпретації тексту, репрезентаційною структурою якої стало поняття текстового світу.

Теорія текстових світів, яка була започаткована П. Вертом [Werth 1999], перебуває в центрі посиленої уваги академічної спільноти в останні десятиліття і щонайголовніше – як об’єкт аналізу сучасної

наратології [Gavins 2007, Lahey 2004, Ryan 2006, Semino 2009, Stockwell 2005].

Текстові світи літератури, запропоновані П. Вертом у “новій дослідницькій програмі” [Gavins 1999, р. 405]; становлять суттєвий привід для розплутування складних відношень між мовою і людським досвідом у широкому розумінні, і постають в уяві мовця чи письменника в процесі текстотворення або ж в уяві слухачів чи читачів в процесі сприйняття тексту як “когнітивні і культурні конструкти”, у вузькому розумінні [Semino 2009, р. 40]. (Див. також Єфименко 2012; Клейменова 2012в; Кушнерук 2008, 2012; Lahey 2004; Cruickshank 2010; Werth 1999 та ін.).

Теорія текстових світів – це модель опису процесів переробки мови, яка апелює до понять ментальних репрезентацій, які використовуються в когнітивній науці. За Е. Семіно, текстовий світ – це когнітивний конструкт або “контекст, сценарій чи тип реальності, який виникає в нашій свідомості при читанні тексту” [Semino 1997, р. 1], а “сума схем читача утворює каркас моделі світу і служить системою координат для пояснення і оцінки текстового світу” [там само, р. 161]. Формуючись у свідомості, ментальні репрезентації отримують мовне вираження, актуалізуючи частину концептуальної системи людини, у якій зберігаються знання про реальний і можливий світ. Однак поняття ментальної репрезентації як когнітивного терміна немає однозначного визначення, що, можливо, свідчить про його “донауковий” статус [Кубрякова, Демьянков 2007, с. 11–12].

Ментальні репрезентації (текстові світи) – це ментальні утворення свідомості людини, які відтворюють реальність людського уявлення через образи предметів та явищ. Як відзначає Дж. Гевінз, текстові світи, які створюються людьми, набувають форму аналогій. Вони відображають реальні життєві ситуації подібно до того, як малюнок карти відображає ту чи іншу ділянку місцевості: для кожної точки простору існує своя картографічна точка [Gavins 2007]. У текстових світах беруть участь найрізноманітніші реальні і вигадані персонажі.

Відношення між різними ментальними просторами, які виникають в процесі створення текстового світу, мають ієрархічний характер [Gavins 2007, Semino 1997, Werth 1999]. Так, текстовий, а згідно з теорією П. Верта, дискурсивний світ, є більш широкою когнітивною областю, яка формується із безпосередньої ситуації взаємодії. Тексто-



вий світ становить рівень концептуалізації, навколо якої відбувається взаємодія світів, а також можливі переключення в інші світи, які супроводжуються зміною початково заданих координат. Це пов'язано з тим, що текстовий світ конструюється з дискурсу і подібно до нього динамічно розвивається, відображаючи усі зміни характеру комунікації.

Частіше за все відбувається зміщення декількох типів інформації, що призводить до появи змішаних світів. Вони виникають у дискурсі в результаті концептуального злиття двох незалежних текстових світів і відбуваються на тому ж рівні, що й світи, від яких вони утворюються. Маючи власну структуру, змішані світи зберігають прямий зв'язок із світами, які дали їм початок [Gavins 2007, p. 149].

Вивчаючи художній текст як світ, представники різних напрямків гуманітарної науки не доходять єдиних висновків, однак зіставлення таких спостережень дозволяє побачити інтегративний підхід до аналізу наративу у всій його багатоманітності. Літературні тексти мають безпосередній стосунок до фікціональних (нاراتивних) світів, які по-різному подібні або неподібні до світу, у якому ми живемо. Принципи, закладені в сутності теорій можливих і текстових світів (принцип мінімального відхилення і принцип фікціонального рецентрування), дають підстави стверджувати їхній безпосередній стосунок до аналізу художнього тексту, а застосування поняття наративного світу як особливого типу можливого світу стало тим підґрунтям, на базі котрого вибудовуються когнітивні моделі в процесі інтерпретації літературного тексту, в т.ч. БН.

**1.2.2. Теорія ментальних просторів і концептуальної інтеграції.** Ідея ментальних моделей, яка була започаткована в когнітивній психології, тісно пов'язана з поняттям концептуального простору, який застосовується людиною для конструювання знання. Зокрема, П. Джонсон-Лерд [Johnson-Laird 1983, p. 73] вважає, що актуальні ментальні репрезентації є тільки частиною процесу мислення, оскільки вони сформовані із декількох паралельних та еквівалентних реальним ситуаціям ментальних репрезентацій і конфігурацій. Відтак, ментальні простори існують не тільки як певні ідеальні сутності у свідомості людини, вони водночас представлені в певних схемах її практичної мисленневої діяльності. Людина, яка сприймає навко-

лишній світ шляхом створення активних моделей у півкулях головного мозку [там само, р. 397], продовжує процес сприйняття реального досвіду крізь призму ментальних моделей.

Моделі ментальних просторів дали поштовх виникненню теорії концептуальної інтеграції (теорія уперше запропонована й докладно розроблена у працях М. Тернера і Ж. Фоконьє) [Fauconnier, Turner 1994, 1998, 2003, 2006] та в інших когнітивних дослідженнях [Воробйова 2009; Дойчик 2012; Bystrov 2014; Coulson 2001; Dancygier 2005; Palinkas 2014]), яка у вигляді моделей (схем) експлікує когнітивний процес осмислення й семантичного реконструювання художнього тексту. Мета функціонування цієї теорії (в іншому термінологічному узагальненні – блендингова теорія) полягає в поясненні контекстуальних (online) смислових утворень шляхом побудови мережі ментальних просторів [Fauconnier, Turner 2002, р. 3].

Уведене Ж. Фоконьє поняття ментального простору складається з доменів, які “організовані за принципами, за якими ми розмовляємо чи чуємо, і до складу яких входять елементи, ролі, стратегії і відношення” [Fauconnier 1985(1994), р. 1]. Механізм реалізації домена, його мовного засвоєння визначається законами мови, у результаті чого мовні висловлення створюють *нові* простори з відповідною структурою: “Механізм створення цих доменів бере початок із принципів, згідно з якими формуються мовні висловлення, які й забезпечують функціонування нових просторів, елементів у цих просторах, а також відношення між елементами в межах цих просторів” [Fauconnier 1986, с. 16]. Отже, базове глибинне поняття цієї теорії – ментальні простори, які за М. Тернером і Ж. Фоконьє є окремими спонтанними короткочасними (short-term) когнітивними репрезентаціями (“концептуальними пакетами інформації”). Вони створюються й контекстуально розгортаються онлайн (on-line processing), безпосередньо в момент осмислення (thought) [Fauconnier, Turner 1998, р. 136; Kövecses 2002, р. 227], конструювання та інтерпретації (construal) тексту [Langacker 1987, р. 487–488].

Одним із найбільших досягнень теорії концептуальної інтеграції був її внесок у царину творчої діяльності, у якій нові значення з’являються із значень попередніх, а саме поняття блендингу виводиться з процесу концептуальної проєкції та інтеграції ментальних просторів у людській свідомості.

На основі моделі ментальних просторів теорія концептуальної інтеграції (блендингу) пояснює процес проектування між доменами (cross-domain mappings) за допомогою мережі з чотирьох просторів. Родовий простір (generic space), по суті простір автора (мовця), який відтворює концептуальну структуру, спільну для двох чи більше вхідних просторів (input spaces), сполучних ланок організації ментального простору, та змішаний, або емергентний простір (blended space) зі своєю власною структурою і відношеннями до дійсності (реальною/вигаданою подією) з урахуванням просторово-часових параметрів, де мовний матеріал з обох вхідних просторів взаємодіє особливим чином, відображаючи приховані авторські смисли [Fauconnier, Turner 1998; Turner 2008].

У контексті дослідження концептуальної метафори теорія концептуальної інтеграції має розв'язати конфлікти між двома доменами (сферою джерела та сферою цілі), які виникають в ході метафоричної концептуалізації дійсності і спробі з'єднати сценарії з обох просторів (джерела й цілі) в одне ціле. Теорія блендингу дозволяє пояснити процес творення метафор з більш ніж одним вхідним простором-джерелом (source input). У той же час поняття стиснення (compression) пояснює перебіг процесу метафоризації, коли відбувається невідповідність і дисбаланс між вихідним і цільовим доменами, або, за С. Коулсон, як в емергентній структурі “стиснення” здійснюється через процес перенесення концептуальної структури з одного вхідного простору (source) до іншого цільового простору (target) [Coulson 2011, p. 413]. Відповідно, зв'язок між вхідними просторами забезпечується такими концептуальними відношеннями, як простір, час, зміна, ідентичність, аналогія, причина-наслідок та репрезентація [Moder 2010, p. 295].

Перехрещування просторів, які видозмінюють інформацію про поняття чи предмет, пов'язане із об'єктивною сумісністю ідентичності і неподібності, коли “один і той самий предмет по-різному проектується і по-різному виглядає в певному ситуативному антуражі” [Арутюнова 1999, с. 282]. За Ж. Фоконьє, перехрещування просторів є проекцією окремих складників ментального патерну (моделі) на окремі ділянки референтної сцени [Fauconnier 1997, p. 1].

У той час як сфери джерела і цілі в межах теорії концептуальної метафори характеризуються стабільністю й закріплені в пам'яті

мовця, ментальні простори в теорії концептуальної інтеграції репрезентують короткочасні когнітивні утворення, похідні від наявних доменів (джерела та цілі) та концептуальних метафор, відтворюючи динамічні процеси мислення [Semino 2002, p. 114]. Отже, загальновідома статична модель концептуальної метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона підготувала ґрунт для розвитку динамічної моделі пізнання – теорії блендингу.

Ідеї проектування ментальних просторів М. Тернера і Ж. Фоконьє можна зіставити з поняттям наративного простору, запропонованого Б. Денсиджер. Наративні простори, які беруть участь у створенні фікціонального наративу, мають багато спільного з ментальними просторами: їх об'єднують хронотоп, культурні норми, особливі мовні форми й вирази, учасники наративу (наратори і персонажі). Однак, особливість наративного простору полягає в тому, що він, окрім того, що темпорально незалежний та інкорпорований в основний текст, може містити й додаткову інформацію про нього, а також темпорально незалежні відступи від основного тексту [Dancsygier 2012, p. 36–37].

Як стверджує М. Ю. Олешков [Олешков 2010, с. 50], однією із суттєвих особливостей будь-якого дискурсу є так звана “концептуальна інтеграція” у формі взаємодії окремих аспектів (персонажів, предметів, явищ, подій та ін.) у процесі лінійного (низки описаних у тексті подій) або розгалуженого (часові зсуви, спогади про минулі події та ін.) розгортання дискурсу/тексту в часі і просторі. Таким чином, концептуальна інтеграція дозволяє виокремити для будь-якого дискурсу притаманний йому інтегрований *нاراتивний простір*, у якому відбувається не тільки зародження та сприйняття специфічних (у т.ч. метафоричних) конфігурацій у межах тексту, але й також розширення когнітивного простору за типом фрактальної геометрії. На думку П. Рікера, який зіставляв опис із оповіддю (нарацією), “нاراتивна інтеграція структури і події дублює <...> наративну інтеграцію феноменів, розташованих на різних рівнях шкал тривалості та ефективності” [Рикёр 2004, с. 345].

Оскільки основною умовою існування наративного (фікціонального) простору є автор (мовець) і читач, а також процеси сприйняття і осмислення, то припускаємо, що в інтегрованому наративному просторі відбувається накладення простору автора на простір наратора,

де також, відповідно, виникають нові ментальні простори, які відомі як авторові, так і читачеві. У цьому випадку за допомогою теорії ментальних просторів описується і пояснюється хід думок і процес осмислення дійсності персонажами як учасників комунікації, а також процес моделювання, структурування цих просторів і зв'язків між ними.

Отже, у наративі автор породжує мережу просторів, крізь яку рухається читач у міру розгортання дискурсу. Твірною основою для певного простору виступає родовий простір, який, у свою чергу, потенційно спроможний утворювати певну кількість паростків (offshoots) або мережу просторів [Fauconnier 1996]. Організація ментального простору у формі родового простору, входних просторів та мережі (мереж) емергентного простору, а також процеси, що відбуваються в межах ментальних просторів, на наш погляд, виявляються в ієрархії, одночасному хаосі та фрактальності, які перебувають у нерозривній єдності і цілісності. Звідси випливає, що лінгвокогнітивна парадигма у своєму розвитку стає основою ще й для пояснення наратотвірного статусу синергетичних явищ, якими є математичні фрактали.

**1.2.3. Теорія контекстуальних фреймів.** Теорія контекстуальних фреймів (contextual frame theory) К. Еммот, яка викладена в праці “Осмислення наративу: дискурсивний аспект” (1997), зосереджена на ролі читача та інших учасників дискурсу в процесі побудови різноманітних світів у межах тексту [Emmott 1997]. К. Еммот переносить ідею існування різноманітних фікціональних (наративних) світів у площину дискурсу, моделюючи у своїй теорії процес осмислення читачем зміни сюжету (twists in the tale, plot reversals) в літературному наративі [Emmott 2003, p. 145–159].

К. Еммот, заснувавши теорію на здобутках когнітивної психології і дискурсивного аналізу, відстоює той факт, що реальному читачеві (real reader) в процесі осмислення та інтерпретації (online processing) наративу необхідні особливі ментальні репрезентації – контекстуальні фрейми. Згідно з цією теорією, контекстуальний фрейм визначається як “вилучена з самого тексту і умовиводів, зроблених на його основі, ментальна інформація про поточний контекст” [Emmott 1997, p. 121]. Учасники подій (персонажі), які уміщуються у ментально змодельовані контексти, “розкидані” (distribute) по всьому наративу у

просторі і часі [Herman 2010, p. 149]. Крім того, персонажі, інтегровані у контекстуальні фрейми, не просто виконують якісь статичні ролі, а навпаки, з їх участю відбувається перетікання читацької уваги із фрейму до фрейму.

Найбільш широке практичне застосування теорія К. Еммот отримала більшою мірою в сучасній зарубіжній когнітивній поетиці [Ho 2011; Jeffries, McIntyre 2010; McIntyre 2006; Андреева 2008], однак тільки окремі її аспекти висвітлено у вітчизняній когнітивній лінгвістиці [Єфименко 2012].

Теорія контекстуальних фреймів пропонує велику кількість гіпотез щодо сутності процесу читання, а також те, яким чином читачі контролюють і відстежують розвиток наративу. К. Еммот постулює існування в літературному тексті особливих “ключів”, які дозволяють читачеві створювати у своїй свідомості літературні текстові світи й уводить декілька провідних понять, серед яких чільне місце посідає контекстуальний моніторинг (contextual monitoring) [Emmott 1997], за допомогою якого “читач створює цілісний контекст для наративу” [Jeffries, McIntyre 2010, p. 163]. Однак, якщо читач може “втримувати” інформацію про більш ніж один контекст за певний проміжок часу, постає необхідність розгляду конкретного контексту вже за допомогою поняття ситуативного контексту (situational context). Звідси випливає, що увага читача переміщується до нових контекстів чи контекстуальних змін, які, у свою чергу, охоплюють вже нові події й нових персонажів.

Із залученням такого засобу, як фреймова модифікація (frame modification), читач має змогу простежувати ці контекстуальні зміни в частині переміщення персонажів у просторі й часі. Причому, під час змін розвитку сюжету в тексті читачі (так само як і персонажі) можуть робити хибні припущення через відсутність суттєвої інформації або ж у випадку, коли їх навмисне “обманює” автор, скеровуючи на хибний шлях. І, нарешті, поняття фреймового переключення (frame-switch) виявляється саме тоді, коли читач припиняє контролювати один фрейм і починає контролювати інший.

Отже, за допомогою поняття фреймового переключення читачем генеруються нові фрейми, зазвичай залишаючи без змін попередні фрейми. Фреймові переключення можуть бути двох типів – миттєві

(instantaneous) і тривалі (progressive), залежно від того, чи містять вони ментальні “стрибки” (leaps) у просторі й часі.

У результаті проведеного дослідження К. Еммот важливу роль відводить когнітивним умінням читачів здійснювати процес будь-якої інтерпретації прочитаного, а не тільки в тому випадку, коли вони зіштовхуються із “стрибками” в наративі та інших змінах сюжету. Водночас теорія, запропонована К. Еммот, “допомагає інтерпретаторам долати помилкові припущення і звертати увагу на “ключі” – підказки самого автора: міжфреймові настанови, які були подані у тексті раніше, що сприяє більш адекватній реалізації читацьких очікувань” [Андреева 2008, с. 11]. Отже, ця теорія існує не ізольовано від інших теорій інтерпретації оповідного тексту, які існують сьогодні в когнітивній стилістиці (див., наприклад, теорію текстових світів), а радше, навпаки, – спонукає читача долучитися до процесу прочитання наративу, зараховуючи операції включення (priming), зв’язність (binding) і переключення (switching) до наративно організованих контекстуальних фреймів.

### **1.3. Концептуалізація дійсності в оповідному тексті крізь призму ментальних моделей**

Розвиток нової галузі сучасної науки – когнітивної лінгвістики пов’язаний з іменами Дж. Лакоффа, М. Джонсона і М. Тернера, які уперше зробили спробу зіставити власну, когнітивістську точку зору на значення з об’єктивістськими формулюваннями про неї. Якщо проблема значення стосується відношень між словами і об’єктивною реальністю (mind-free reality) незалежно від людської когніції і концептуальних систем, то згідно із когнітивним підходом, вона займає місце в площині емпіричних аспектів мислення людини, а саме стосується її сприйняття, образного мислення, тілесного досвіду, особистого і соціального досвіду тощо.

Отже, значення закорінюється в різного роду патернах (моделях) людського досвіду (мисленневих конструктах) – концептах, фреймах, концептуальних метафорах. Ці регулярні (recurrent) патерни можуть виявлятися в різних абстрактних доменах повсякденного досвіду людини: “центр – периферія”, “внутрішнє – зовнішнє”, “верх – низ”

та ін. З іншого боку, ці моделі не є наперед заданими чи сталими, а радше динамічними за природою, які постійно оновлюються, видозмінюються кожен раз, коли людина зіштовхується з ними в нових ситуаціях, намагаючись, нарешті, *встановити порядок над хаосом дійсності*. Як зауважує В. Д. Бялик, “когнітивне дослідження в мовознавстві спрямоване на аналіз шляхів вербалізації, структуризації, отримання, обробки та зберігання різноманітних аспектів людського знання, а епістемічні дослідження мають на оці розкриття базових засад нового знання в пізнавальному процесі людини, де активним складником виступає мовна комунікація та лінгвістичні дані” [Бялик 2012, с. 22]. Таким чином, людська когніція рухається від когнітивного домена фізичного бачення предмета до епістемічного домена осмислення ідеї, або ж від візуального осягнення об’єкта до пошуку його відповідника у формі ментально репрезентативної ідеї.

Когнітивний підхід до тексту спрямований на виявлення зв’язку між думкою та її репрезентацією. Текст як мовна форма об’єктивує мисленнєві категорії і категорії досвіду, які відображають зв’язок людини і світу, тому поняття когнітивістики як картина світу, концепт, фрейм та ін. сьогодні активно освоюються в науці про текст.

Дослідження процесів семіозису, процесів сприйняття і представлення інформації змінило погляд на феномен імітації і прогнозування, у зв’язку з чим спричинило суттєву трансформацію самого поняття дійсності (реальності). Зокрема, такі зміни безпосередньо пов’язані з осмисленням варіантів дійсності, представлених у мові. Мовне моделювання починає усвідомлюватися як спосіб представлення інформації у свідомості людини і спосіб її передачі. У зв’язку з цим у межах семіотичних концепцій виникає й актуалізується проблема мовного відображення та відтворення дійсності, яка призвела до виникнення когнітивістики – інтегративного наукового напрямку, у якому досліджується організація мислення людини [Мишанкіна 2009, с. 43].

На думку В. І. Карасика, “модель як дослідницький конструкт реальності є робочим інструментом для вивчення сутності аналізованого явища в його системних і функційних відношеннях до явищ більш загального порядку і пов’язаними з ними феноменами” [Карасик 2013, с. 6]. У лінгвістиці моделі створюються з метою пізнання навколишньої дійсності, обробки інформації і характеристики навколишньої дійсності. Якщо процес створення і використання моделей



називають моделюванням, то метод моделювання є одним із значущих методів у когнітивній лінгвістиці, оскільки він дозволяє здійснити певною мірою реконструкцію пізнавальних процесів.

Процес концептуалізації світу, як і сам феномен концептуалізації дійсності, є невід'ємною характеристикою людської свідомості. Під терміном “концептуалізація” розуміємо процес систематизації та структуризації накопичених знань людини про навколишній світ і вербалізовану інтерпретацію образів та асоціацій. Процес концептуалізації, за Дж. Лакоффом [Lakoff 1990, р. 281], визначається такими параметрами людського пізнання:

(1) здатністю створювати символічні структури (базові та образ-схематичні концепти) у стосунку до концептуальних структур, які мають місце в повсякденному досвіді людини;

(2) здатністю до метафоричного проектування структур різних сфер людського життя;

(3) здатністю утворювати когнітивні моделі: складні концепти (чи структури складних подій) й образ-схематичні структури.

Особливим об'єктом зацікавлення в когнітивних лінгвістів є “ментальні моделі, що впорядковують знання про світ у конкретній мові, культурному колі й у конкретних висловлюваннях, а головною дослідницькою доменою – практична семантика, особливо сфера лексикалізованих метафор та всіляких мовних таксономій, бо в них найкраще оприявлюється людський спосіб мислення про реальність” [Корвін-Пйотровська 2009, с. 105].

Концепти як ментально-когнітивні структури, кінестетичні образ-схеми М. Джонсона, фрейми Ч. Філлмора, ідеалізовані когнітивні моделі Дж. Лакоффа, а також моделі, які створюють так звані “можливі світи”, або вторинні моделювальні системи – метафоричні і метонімічні моделі, концептуальні моделі Дж. Лакоффа [Lakoff 1990, 1999], ментальні простори Ж. Фоконьє [Fauconnier 1994, 2006], – усі вони характеризують процес концептуалізації дійсності в оповідному тексті.

**1.3.1. Концепт.** Людська свідомість не зводиться до пасивного відображення реального світу, вона наділена креативною здатністю, тобто здатна створювати інші світи, досить автономні від реального

світу. Такі світи називають художніми, уявними, фікціональними і, нарешті, наративними (див. 1.2.1, 1.2.2).

У рамках раціонально-логічного мислення побудова ментальних світів повинна узгоджуватися із зовнішнім світом дійсності шляхом механізмів референції “на підставі стилю мислення” [Мартинюк 2011, с. 38], з одного боку, а з іншого – із способом зберігання інформації в певній формі її сприйняття у формі моделі як ментального конструкта [Мишанкіна 2009, с. 43].

У художньому творі можливим є світ власне ментальних структур, коли свідомість не опікується кореляцією ідеальних сутностей із реальним світом, а коли вона творить всередині себе ідеальні концепти, населяючи ними ідеальні світи – фікціональні. Робота свідомості розпочинає шлях від прямого відображення реального світу, переходить до прогнозування, домислювання і планування, до створення змішаних ідеальних світів, поєднуючи у свідомості реальне і вигадане, тоді згодом переходить до створення фікціональних можливих світів і, нарешті, завершує свій шлях створенням фантазійних та ігрових ментальних структур [Никитин 2003, с. 246].

Проблеми концептуального аналізу смислової структури художнього тексту, особливості використання когнітивних структур для дослідження розуміння і сприйняття тексту у формі словесного поетичного образу знаходяться у сфері зацікавлень сучасної когнітивної поетики [Бабелюк 2009, 2011; Бистров 2007, 2008; Белєхова 2002; Воробйова 2013; Ніконова 2008; Tsur 2008; Weber 2005 та ін.]. Концептуальний аналіз тексту, за О. О. Селівановою, “передбачає моделювання (із застосуванням різних метамов або природної мови) й опис концептів – інформаційних структур свідомості, що є структурованою сукупністю знань про об’єкт концептуалізації, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії різних пізнавальних механізмів” [Селіванова 2006, с. 261–262].

Враховуючи різні трактування концепту як ментальної репрезентації, доцільно вести мову про два підходи до його трактування: когнітивно-поетологічний та експерієнціальний.

Художній світ завжди містить у собі щось більше, ніж просто зображення фікціонального й актуального світів, вони, водночас, підпорядковуються “світомоделюючій основі, яка у формі художнього концепту виявляється в ієрархічно побудованій системі кон-

цептів, де нижчі члени ієрархії зумовлюють структуру концептосфери, скажімо, на рівні одного твору, більш високі – на рівні циклу, далі – всієї творчості письменника, і нарешті – національної літератури тощо” [Виноградова 2007, с. 165].

Центральною категорією в лінгвокогнітивному висвітленні художнього тексту постає художній концепт, який визначається як ментальна структура, що відображає особливості індивідуально-авторського світобачення. Термін “художній концепт” був уведений С. О. Аскольдовим для позначення базової одиниці індивідуально-авторської свідомості, у якій віддзеркалено результат складного процесу інтерпретації дійсного світу письменником. Художні концепти – образні, символічні, оскільки те, що вони позначають, виходить за межі їх змісту [Аскольдов 1997, с. 276].

Отже, дослідження мови художнього тексту не може обмежуватися аналізом виключно його семантико-стилістичних особливостей, навпаки, воно здійснюється через встановлення зв’язків, які містяться у збагаченій творчим досвідом свідомості автора і читача, адже образно-художня діяльність – це внутрішня когнітивна діяльність, у якій виявляються пізнавальні й мисленнєві здібності людини.

Особливості експлікації художнього концепту в текстах, зокрема мовними одиницями, які об’єктивують певний образ, у якому сублімуються поняття, уявлення, емоції, почуття, вольові акти одного автора чи авторів, у різний час досліджувалися вітчизняними і зарубіжними когнітологами [Белєхова 2002; Болотнова 2006; Воробйова 2013; Ізотова 2009; Кагановська 2001; Ніконова 2008; Тарасова 2004а, 2004б]. Відтак динамічний характер художньої ідеї, утіленої в художньому творі, є не що іншим як “чуттєвим утіленням абсолютного” [Виноградова 2007, с. 167] в системі метаконцептів, які перебувають у специфічних “відношеннях співставлення” [Лотман 1985, с. 48] і виконують метаконцептуальну функцію. У сучасних концептологічних дослідженнях термін “метаконцепт” використовують Г. Г. Слишкін [2004], М. В. Виноградова [2007], С. І. Меньшикова [2007], А. М. Приходько [2008].

Зокрема, Г. Г. Слишкін визначає його як “результат вторинної концептуалізації, об’єктом якої стають продукти попереднього концептуального досвіду людства, оформлені як семіотичні утворення (такі як мова, текст, жанр, стиль, переклад, дискурс, граматики та ін.)”

[Слышкин 2004, с. 98]. У цьому випадку за допомогою метаконцепту відбувається розширення художнього можливого (нарративного) світу твору за рахунок трансгресії (взаємоперевищення) концептів, неподільності лінгвістичного і ментального. У дослідженні спираємося на визначення художнього метаконцепту як недискретного утворення, який є частиною динамічної системи, логіка якої – підпорядковані принципам “спрямованого” хаосу взаємна семантизація і взаємне перевищення включених у неї концептів [Виноградова 2007, с. 169]. Також беремо до уваги лінгвокультурний аспект художнього концепту, оскільки кожен автор відображає у власній концептосфері національні риси та цінності, які або модифікуються авторським особистим досвідом та фоновими знаннями, або залишаються незмінними.

Так, концепт SHAKESPEARE в романі Р. Ная “The Late Mr. Shakespeare” як метаконцепт можливого (нарративного) світу постійно “здійснює” трансривневі переміщення, які свідчать про багатогранний характер образу Вільяма Шекспіра: *WS, author, poet, player, auctor, playwright* та ін. Наприклад, значний розрив між місцем і часом наратора Піклхерінга й автора роману Роберта Ная, а також місцем та часом у зображенні біографічного суб’єкта спостереження (Шекспіра) слугує важливим чинником формування нарративних світів, у яких можна спостерігати альтернативність і закономірну послідовність зміни одних уявлень про Шекспіра на інші та одночасне їх співіснування:

*This is the story of the life of William Shakespeare. It is a story neither cosmogonic, theogonic, anthropogonic, nor eschatological. It is a story inspired neither by hope nor fear, but a desire to come at the truth by telling lies. Being jocosely, [this book] could even be said to be not incompatible with a taste or a hunger for truth. It offers you no information about the world as a whole. On the question of the meaning and end of life it has nothing to say. This is the story of William Shakespeare. It is a pack of lies, and my heart’s blood [Nye, The Late Mr. Shakespeare, p. 40–41].*

У цьому уривку альтернативність і багатовимірне зображення історії життя Шекспіра досягається вживанням єднального сполучника *neither...nor*, а співпротиставлення – за допомогою гри опозиційних пар, наприклад, *truth/lies*, а також полістилістичних елементів

(натяків на можливі значення), наприклад, *'a taste for truth/a hunger for truth, the meaning of life/end of life, a pack of lies/one heart's blood'*.

У результаті герой так і залишається героєм незавершеної біографії, оскільки вона є принципово нерозгаданою таємницею, яка поєднує протиставлення подій життя і шлях становлення творчої особистості, беззаперечне і сумнівне, однобоке і багатогранне, правду і неправду, істинне і вигадане, біографію людини і біографію культури, і зрештою – класичну і неklasичну (постмодерністську) біографію.

Отже, дослідження художніх концептів, які насамперед існують у рамках певної ідіосфери як частини художньої картини світу, зумовленої колом асоціацій творця, які виникають як натяк на можливі значення, як відгомін на попередній мовний і культурний досвід людини, який виражає індивідуально-авторське осмислення предметів і явищ [Ніконова 2008, с. 172], відкривають перспективи для розвитку художньої концептології, яку “очікує рух від одиничності концептів до їх кумулятивності <...> , як багатовимірних утворень голографічної природи, наділених потужним енергетичним зарядом як джерелом емоційного резонансу в художньому і естетичному сприйнятті” [Воробйова 2013, с. 29].

Зважаючи на основне завдання когнітивної поетики – процес сприйняття читачем літературного тексту, – підтверджується теза про те, що не тільки мова як когнітивна здатність людини відіграє велику роль у цьому процесі. Як зазначає П. Вердонк, “до когнітивної функції осмислення додаються й інші функції: досвід, уява, навчання, пам’ять, сприйняття, увага, емоції, здоровий глузд і вирішення проблем, тобто те, що свідчить про *експерієнціальний* (виділено нами. – Я. Б.) характер когнітивної лінгвістики” [Verdonk 2010, p. 235].

Розвиток когнітивної лінгвістики в експерієнціальному (experiential) аспекті відбувається в тісних зв’язках із мовою, мисленням та емпіричним досвідом. Останній охоплює сприйняття, сенсомоторні аспекти, історичні, соціальні й лінгвістичні виміри, а також внутрішню природу людського організму разом із його фізичним, соціокультурним, політичним та економічним аспектами життя [Lakoff 1990; Johnson 1990]. Мова все частіше описується не тільки як засіб об’єктивації досвіду пізнання світу (когніції) суб’єктом, а як дієвий та складний інструмент структурування такого досвіду через різноманітні лінгвокогнітивні операції, однією з яких є концептуалізація

[Lakoff 1990, p. 33; Langacker 2000 та ін.]. Відповідно, концепт сто-сується процесу структурування дійсності, крізь призму якого суб'єкт осмислює позамовну дійсність, оскільки він “задає певний ракурс, згідно з яким носій мови сприймає позамовне явище і завдяки цьому виступає засобом інтерпретації дійсності” [Радзієвська 2010, с. 240].

Представниками експерієнціального напрямку зв'язок між концептами визначається за допомогою таких понять, як концептуальний простір, домен чи ментальний простір [Мартинюк 2012; Fauconnier 2003, 2006; Johnson 1990; Lakoff 1989, 1990, 1999; Langacker 2000 та ін.]. Водночас, усі ці одиниці мають когнітивний статус і структуруються у термінах ментальних моделей. На думку А. П. Мартинюк, методичний інструментарій, започаткований представниками експерієнціального підходу, становить основу для розвитку інших напрямів когнітивної лінгвістики, зокрема концептології [Мартинюк 2012, с. 85], а когнітивні конструкти допомагають зіставити відчуття й емоційні переживання суб'єкта з ментальними репрезентаціями. Процес концептуалізації є вторинним у стосунку до втіленого досвіду (*embodied experience*), а мова відображає основні аспекти цього досвіду.

Отже, визначальним аспектом дослідження ментальних конструктів БН є розуміння концепту як продукту “втіленості” (*embodiment*) безпосереднього чуттєвого досвіду суб'єкта.

**1.3.2. Фрейм.** Концептуалізація художнього тексту як когнітивного процесу представлена “фазою породження певного психоментального утворення, яке виникає у свідомості автора при описі ним об'єкта реальної дійсності або сфери внутрішнього рефлексивного досвіду (формування одного із можливих світів); а також фазою читацької рецепції, яка сприймає текстову інформацію та інтерпретує її” [Селіванова 2012, с. 369]. Звідси впливає необхідність звернення до однієї із дескриптивних категорій когнітивної семантики – фрейму як механізму концептуалізації досвіду, відображеного в тексті. Якщо концептуальне моделювання – це реконструкція структури ментального об'єкта; фреймове моделювання – це опис такої структури у формі фреймів.

З урахуванням обраної нами проблематики інтерпретації наративу, а також специфіки мовного матеріалу, одним із базових понять і

термінів вважаємо фрейм як мисленнєвий конструкт, який є результатом і засобом мовної концептуалізації БН.

Вивчення процесів концептуалізації людського досвіду мовними засобами розпочалося з виникненням фреймової семантики [Fillmore 1985; Minsky 1979; Rumelhart 1975; Schank, Abelson 1977], біля витоків якої були головним чином фахівці в галузі психології й штучного інтелекту. У середині 70-х років ХХ століття вони розробили теорії організації знання, які мали на меті уникнути мінімалістського підходу до лінгвістики й психології.

До сьогодні на позначення когнітивних моделей існує низка термінів. Серед них найпоширенішим є термін “фрейм”, який доволі неоднозначно трактується в зарубіжній і вітчизняній лінгвістиці. Поряд з поняттям концепту як ментальної одиниці, який міцно закріпився в когнітивній лінгвістиці, дослідження когнітивних і ментальних аспектів мовної діяльності на текстовому рівні, зокрема, побудова інтегрованої моделі наративу у формі різнорівневих фреймів, ще залишається поза увагою дослідників.

Фрейм як модель концепту запропоновано використовувати з метою впорядкування хаотичних та розрізнених одиниць, які асоціюються з певним концептом [Никульшина 2013, с. 223]. Фрейм і концепт часто ототожнюються, “у багатьох дослідженнях можна знайти компаративний аналіз концепту і фрейму, що спричинено природою їх будови” [Тишко 2010, с. 236]. Так, наприклад, Т. А. ван Дейк стверджував, що фрейми організовуються “навколо” якогось концепту й містять можливу інформацію, яка асоціюється з тим чи іншим концептом [Дейк ван 1989, с. 16–17]. О. П. Бабушкін виокремлює мисленнєві картинки, схеми, гіпероніми, фрейми, інсайти, сценарії, калейдоскопічні концепти [Бабушкін 1996, с. 43–67]. З. Д. Попова та Й. А. Стернін виокремлюють такі типи концептів: уявлення, схема, поняття, фрейм, сценарій (скрипт), гештальт [Попова, Стернін 2007, с. 117–119]. Під фреймом вони розуміють мисленнєвий у сукупності усіх його складників багатокомпонентний концепт, а також усі стандартні знання про предмет чи явище [там само, с. 119].

Однак, незважаючи на велику кількість визначень фрейму, його характерні ознаки виокремлюються залежно від мети та завдань дослідження. З-поміж основних його ознак – організувальна, яка дозволяє моделювати мисленнєві процеси і виявляти когнітивні структури,

адже “фрейм структурує не тільки сам об’єкт (онтологічна функція фрейму), але й спосіб його сприйняття суб’єктом (гносеологічна функція фрейму)” [Морозова 2010, с. 269].

Фрейм як типова когнітивна структура за своїм етимологічним значенням (англ. *frame* ‘рамка’) передбачає обмеження, які мають місце в певній референтній області та відборі мовних засобів. У наведених різноманітних визначеннях поняття “фрейм” акцентуємо увагу на виділенні певним чином структурованої інформації, яка зберігається в пам’яті й забезпечує не живе зорове сприйняття, а певне мисленнєве уявлення стереотипної ситуації.

У нашому дослідженні фреймова модель репрезентації знання і носій інформації нарративу спирається на теорію фреймів М. Мінського і є когнітивною моделлю пам’яті у формі “структури даних для моделювання стереотипної ситуації. Фрейм є мережею вузлів і відношень. Верхні рівні фрейму чітко визначені, вони утворені такими поняттями, які справедливі у стосунку до передбачуваної ситуації. Нижчі рівні фреймів містять термінали, які мають бути заповнені слотами – характерними прикладами чи даними” [Minsky 1979, р. 1–2], що відповідає найбільш релевантним ситуаціям для певних уривків нарративу. Ці контекстуальні фрагменти об’єднуються у формі ланцюжка висловлень (пропозицій), тим самим виявляючи концептуальні ознаки “розвитку, динаміки, руху” [Бабушкин 2001б, с. 55]. Модель М. Мінського будується на простій аналогії. Наприклад, святкування дня народження дитини асоціюється з передбачуваними слотами для їжі, ігор, подарунків і т.ін. Водночас фрейми можуть об’єднуватися у фреймові системи, причому один термінал може фігурувати в різних фреймах, що дозволяє координувати інформацію про світ, якою володіє суб’єкт.

М. Мінський виокремлює такі типи когнітивних фреймів [Minsky 1979]:

- поверхневі синтаксичні фрейми, які представлені дієслівними та іменниковими структурами;
- поверхневі семантичні фрейми, що впорядковують значення слів, визначають учасників ситуації, а також інструменти, цілі, стратегії, результати та побічні ефекти їх дій;



– тематичні фрейми, або сценарії, які стосуються певних тем, видів діяльності, опису осіб та обстановки, а також глобальних проблем та стратегій, які пов’язані з темою;

– наративні фрейми (скелет типової розповіді, пояснення; конвенції, які пов’язані з фокусом оповіді, персонажами, сюжетними формами, розвитком дії і т. ін., і призначені допомогти слухачеві в конструюванні конкретного тематичного фрейму).

З принципово іншої точки зору тлумачить фрейм Ч. Філлмор, який визначає його як систему логічних зв’язків слова з іншими фреймами (концептами). Наприклад, сприймаючи неодруженого чоловіка, наше стандартне розуміння не відображає таких периферичних одиниць цієї категорії у стосунку до таких одиниць, як наприклад, священник, Тарзан, гей та ін. (приклад фреймів узято з [Coulson 2001, р. 18–19]). Звідси випливає, що мовні значення передають тільки певну частину наших знань про світ, натомість основна частка цих знань зберігається в нашій свідомості у формі різноманітних мисленевих структур – концептів різного ступеня складності і абстрактності.

Т. А. ван Дейк у трактуванні фрейму дотримується точки зору М. Мінського, вважаючи, що “знання організоване в концептуальні системи”, які “можна описувати в термінах фреймів” [Дейк ван 1989, с. 16]. Однак Т. А. ван Дейк, на відміну від Ч. Філлмора, не вважає фрейм структурою, яка зможе розкрити зв’язок між текстами та їх розумінням, оскільки він містить узагальнену, а не специфічну інформацію про стереотипну, тобто неконкретну ситуацію. Він дотримується думки, що фрейми відірвані від контексту, вони є елементами соціальної пам’яті, що містять основну, типову і потенційно можливу інформацію, яка асоціюється з тим чи іншим концептом.

У просторі одного текстового світу можуть одночасно виникати декілька ментальних репрезентацій, які задають вектори смислової інтерпретації, яка ґрунтується не тільки на знанні мови, але й ширше, – на раніше отриманому індивідуальному досвіді і знаннях, які акумулюються і зберігаються у формі фреймів. Загалом, фреймовий аналіз, за І. Гоффманом, починається з поділу світу на емпіричну (некеровану) частину, яка визначає довільну частку повсякденної діяльності людини, і суб’єктивної (керованої) частини – фрейму як структурного

принципу соціальної організації подій і водночас суб'єктивної причетності до них [Goffman 1974, p. 10–11].

Активовані фрейми знання допомагають концептуалізувати й осмислювати наративні тексти. Вони використовуються як основа для побудови ментальних репрезентацій, які дозволяють нарататору концептуалізувати всі аспекти повсякденного життя, включаючи ті ситуації, у яких він не брав безпосередньої участі, а осмислював їх через розповіді інших.

Так, актуалізацію зображення безпосереднього досвіду біографічного суб'єкта в окремому БН забезпечує фрейм як засіб його організації й селекції в певних стереотипних ситуаціях за участю досвіду автора. Наприклад, у передмові до роману Д. Лоджа “Author, author” про життя відомого письменника Генрі Джеймса викладено авторський коментар, наративна логіка якого передається через фрейм STORYTELLING:

*Sometimes it seems advisable to preface a novel with a note saying that the story and the characters are entirely fictitious, or words to that effect. On this occasion a different authorial statement seems called for. Nearly everything that happens in this story is based on factual sources. With one insignificant exception, all the named characters were real people. Quotations from their books, plays, articles, letters, journals, etc., are their own words. But I have used a novelist's licence in representing what they thought, felt, and said to each other; and I have imagined some events and personal details which history omitted to record. So this book is a novel, and structured like a novel. It begins at the end of the story, or near the end, and then goes back to the beginning, and works its way to the middle, and then rejoins the end, which is where it begins ... [Lodge, Author, Author, p. 1].*

Фрейм STORYTELLING активується взаємопов'язаними сегментами (терміналами) у формі репрезентативних ментальних структур: [characters], [factual sources], [real people], [structure], [beginning], [middle], [end].

Отже, положення теорії М. Мінського і Ч. Філлмора дають можливість розширити поняття фрейму з позиції моделювання текстових структур. Фрейм трактуємо не тільки як певним чином репрезентоване автором абстрактне знання, але й як результат його актуалізації у фікціональному наративі з урахуванням ментально-когнітивної

спроможності читача (слухача) декодувати це знання. Застосування поняття “фрейм” із позицій когнітивної науки для моделювання змісту текстів свідчить про епістемологічну гнучкість цього поняття, що дозволяє успішно використовувати його для моделювання когнітивних структур різного рівня складності в наративному тексті.

**1.3.3. Сценарій.** Поняття сценарію, як і багато інших термінів когнітивної лінгвістики, не знаходять однозначного тлумачення, незважаючи на особливу зацікавленість сучасних лінгвістів до проблеми ментальної репрезентації знань.

У когнітивній науці із урахуванням теорії штучного інтелекту альтернативними термінами до фрейму стало введення до вжитку термінів “скрипт” і “сценарій” [Schank, Abelson 1977] як різновидів фреймів, що містять схематичну інформацію про визначену наперед стереотипну послідовність подій у наративі.

Будучи структурою репрезентації знань про явище чи ситуацію, фрейм лежить в основі більш складних структур динамічного характеру [Левицкий 2012, с. 84] – когнітивних сценаріїв, структур свідомості, з допомогою яких описуються стереотипні сцени про людей, предмети, ситуації чи події або про “концепти дій, які відбуваються періодично або з певною метою” [Єфименко 2012, с. 98]. За визначенням А. М. Баранова, когнітивний сценарій є “концептуальною структурою процедурної репрезентації знань про стереотипні ситуації чи стереотипну, зокрема й *мовленнєву* (виділено нами – Я. Б.) поведінку” [Баранов 2001, с. 18]. Звідси випливає, що сценарій (разом із скриптом) пов’язаний із зображенням перебігу подій, як “динамічно представлений фрейм, як структура, яка розгортає у часі певну послідовність етапів, епізодів” [Болдирев 2001а, с. 14].

Відповідно до теорії М. Мінського, сценарій моделюється як мережа, яка складається із певної кількості терміналів (вузлів, слотів) і відношень між ними. У процесі спілкування відбувається процес встановлення відповідностей між реальною ситуацією, у якій знаходиться мовець, і всією тією кількістю фреймів і сценаріїв, які зберігаються в його пам’яті [Minsky 1979].

Можливість використання сценаріїв пов’язувалось вченими з їхнім потенціалом у дослідженні індивідуально-авторської когнітивної системи [Бутакова 2001; Тарасова 2004].

На ці розробки сценаріїв як когнітивних моделей поведінки переважно при аналізі дискурсу й комунікації звертає увагу Т. А. ван Дейк, згідно з теорією якого сценарії “певним чином організують нашу поведінку і дозволяють правильно інтерпретувати поведінку інших людей” [Дейк 1989, с. 17]. Т. А. ван Дейк пов’язує дослідження послідовності мовленнєвих актів із фреймами-сценаріями чи метафреймами як загальними умовами здійснення успішних дій, часто взаємозамінюють поняття сценарію і фрейму [там само, с. 18]. З іншого боку, А. Г. Хлебодарова переконана, що сценарії не знаходяться в готовому вигляді в пам’яті людини [Хлебодарова 2013, с. 34]. У випадку виникнення необхідності, тобто в процесі комунікації чи породженні дискурсу, індивід вибудовує сценарій, застосовуючи попередньо накопичений досвід з допомогою когнітивних структур. О. П. Сологуб розрізняє статичний і динамічний аспекти розгляду фреймів, причому саме фрейми-сценарії відображають уявлення про характер використання мовних одиниць в актах комунікації [Сологуб 2009, с. 99].

Структура фрейму, так само й сценарію складається із слотів, які мають безпосередній стосунок до опису ситуації. Наприклад, лінгвістичний зміст відомого сценарію JOB INTERVIEW може бути заповнений слотами, які відповідають: а) реквізітам (столи, крісла та ін.), б) учасникам співбесіди (роботодавець, здобувач), в) сценам (прихід, привітання), г) вхідним умовам (попередній досвід та ін.) і, нарешті, д) результатам (прийняття чи відмова).

Сценарії залежать від різних напрямків дії (tracks), кожен з яких, зокрема, може мати різні слоти (приклад узятю з [Jeffries, McIntyre 2010, р. 128]. Сценарій JOB INTERVIEW може включати такі напрямки дії, як ‘Saturday job’, ‘academic job’, ‘corporate management job’, які можуть видозмінюватися відповідно до своїх конститuentних слотів. Наприклад, слот із реквізітами для напрямку дії ‘corporate management job’ передбачатиме радше офіційний одяг (приміром, костюм) здобувача. Крім того, цей слот може мати набагато більше сцен, ніж інші, наприклад, сцену оцінки, сцену одностороннього, сцену соціальних подій та ін.

У вже згаданому вище фреймі STORYTELLING (див. 1.3.2) термінали творчо переосмислюються позицією наратора у стосунку до послідовного чи непослідовного зображення подій і персонажів. Хоча

нарратив вимагає від наратора об'єктивного викладу фактів, він все ж є продуктом його уяви і містить пояснення окремих деталей біографії суб'єкта із суб'єктивною оцінкою:

*But I have used a novelist's licence in representing what they thought, felt, and said to each other; and I have imagined some events and personal details which history omitted to record* [Lodge, *Author, Author*, p. 1].

Більше того, фікціональний нарратив може стати наслідком іншої (динамічної) схемної послідовності у зображенні життєвого досвіду біографічного суб'єкта:

*So this book is a novel, and structured like a novel. It begins at the end of the story, or near the end, and then goes back to the beginning, and works its way to the middle, and then rejoins the end, which is where it begins* [там само, p. 1].

Отже, сценарії як носії інформації про послідовність подій у нарративі та їх структурну організацію є динамічними ментальними утвореннями в тому сенсі, що вони, по-перше, генеруються емпіричними знаннями наратора, а, по-друге, процес їхнього розгортання забезпечується нарративним аналізом біографічних фактів відповідного суб'єкта.

**1.3.4. Образ-схема.** Інший когнітивно-стилістичний підхід до розгляду когнітивних моделей має назву теорії схем або образ-схем як ментальних сутностей. Термін “схема” як один із видів ідеалізованих когнітивних моделей (*idealized cognitive models* за Дж. Лакоффом) стосується знань людини про певний аспект дійсності (схеми про людей, предмети, ситуації чи події), який є невід'ємною частиною нашої концептуальної системи. До ідеалізованих когнітивних моделей Дж. Лакофф зараховує фрейми, образ-схеми, метафоричні й метонімічні репрезентації, а також профілювання (*profiling*) домена (бази) в термінах Р. Ленекера, за яким значення слова можна зрозуміти на основі відомих уявлень про концептуальну область, яка профілюється концептом. Однак на відміну від базових доменів, образ-схеми абстраговані від конкретного сенсорного досвіду і тому можуть слугувати основою для появи різноманітних концептів [Langacker 2008, p. 34].

Серед образ-схем, які найбільш широко вживаються, традиційно виділяють конструкти типу *container*, *balance*, *source-path goal*, *cycle*,

*attraction, centre/periphery, link*, які покривають велику кількість експерієнційних структур (*experiential structures*) із внутрішньою будовою, осмислених метафорично, наділених особливими характеристиками процесу вербалізації певної ідеї, що вибудовується на основі емпіричного досвіду.

Останні дослідження в галузі філософії мови присвячені здебільшого вивченню метафоричних концептів, що інтерпретуються через ту чи іншу образ-схему на конкретному емпіричному матеріалі [Gibbs, Colston 2006, p. 239–240]. Будучи результатом досвіду, образ-схеми є динамічними репрезентаціями просторових відношень і рухової активності [Lakoff 1990, p. 113; Gibbs, Colston 2006, p. 240] на основі сенсомоторної взаємодії з навколишнім світом, які є “простими базовими структурами і породжуються повсякденною взаємодією із навколишнім світом” [Ungerer, Schmid 1996, p. 160]. Наприклад, образ-схеми OVER/UNDER, UP/DOWN, FRONT/BACK, INTO/OUT OF є результатом повторюваного досвіду “зустрічі” з певними образ-схемними концептами, найперше, з тими, які позначають рух у просторі на рівні фізичного сприйняття, наприклад VERTICALITY, MOVING ALONG THE PATH, CONTAINER. Ці фізичні за природою когнітивні схеми орієнтують людину у просторі і дають можливість “проживати” такі орієнтації, позаяк вони утворюють “скелет” нашої концептуальної системи.

Образ-схема здатна актуалізовуватися в різних когнітивних доменах, оскільки внутрішня структура кожної з них може переосмислюватися метафорично. На думку Дж. Лакоффа [Lakoff 1990, p. 275], образ-схеми структурують наш досвід на доконцептуальному рівні, а метафори не є довільними одиницями: вони мотивовані тими структурами, які утворюють невід’ємну частину повсякденного досвіду людини, який ґрунтується на фізичних відчуттях. За Б. Хемпом, образ-схеми – це не просто ментальні репрезентації, вони наділені чітко окресленою внутрішньою структурою, з допомогою якої вони й актуалізуються у свідомості мовної особистості [Hampe 2002, p. 167].

Згодом вищезгадані дослідники констатують, що образ-схеми утворюють сферу-джерело багатьох метафор, наприклад, *‘I’m feeling up’*, *‘My spirits sank’*, *‘He is in top shape’*, тобто коли ми сприймаємо емоційний стан через фізичний досвід *up* і *down*. На думку М. Джонсона, образ-схеми найчастіше використовуються для вираження сфери

досвіду, ніж просто фізичного існування [Johnson 1990, p. 124–125]. Наприклад, ми можемо рухатися метафорично від базової образ-схеми ЦЕНТР/ПЕРИФЕРІЯ до більш абстрактної інтерпретації конвенціалізованого досвіду. Рух відбувається від структури сприймання до соціально-політичного чи філософського досвіду. Центр репрезентує людину, внутрішнє положення у світі, а периферія – зовнішнє положення.

В образ-схемі локалізується позиція предмета відносно фону (trajector), орієнтиру (landmark), проходячи певну відстань (path) [Jeffries, McIntyre 2010, p. 135]. За С. А. Жаботинською, профілювання відношень взаємопов'язаних сутностей залежить від ступеня висвічування (prominence), причому більш висвіченою є фон (траєктор), а менш висвіченою сутністю є орієнтир [Жаботинская 2010, с. 10]. Наприклад, в уривку з вірша М. Плейса “Фавела” (*The sun hammers the corrugated iron, cracks the thin boards; but over the sea the clouds push their black hearts closer*), *the clouds* (траєктор), обираючи певну відстань (path), рухаються (*over the sea*) до певного орієнтиру (landmark) [Jeffries, McIntyre 2010, p. 135]. Такою є концептуальна структура для образ-схеми OVER/UNDER.

З точки зору метафоричного переосмислення даних, отриманих індивідом емпіричним шляхом, найбільш дослідженими образ-схемами є такі (за М. Джонсоном нараховується 27 таких схем) (див., наприклад: [Gibbs, Colston 2006; Lakoff, Johnson 1990; Akli 2009; Самигуллина 2008 та ін.]): образ-схема ‘контейнер’ (the container schema), образ-схема ‘частина/ціле’ (the part/whole schema), образ-схема ‘зв’язка/зв’язок’ (the link schema), образ-схема ‘центр/периферія’ (the center/periphery schema), образ-схема ‘джерело/шлях/мета’ (the source/path/goal schema), образ-схема ‘вперед/назад’ (the front/back orientation schema), образ-схема ‘догори/вниз’ (the up/down orientation schema).

Отже, у межах експерієнціальної парадигми важливу роль у функціонуванні концептуальної системи людини відіграють структури у формі схемних образів, які отримали назву “образ-схем” (image schemas). Тенденція до візуалізації абстрактних образів виникає від постійної взаємодії фізичного стану й зовнішнього середовища на основі механізму сприйняття і осмислення досвіду життя суб’єкта, найперше за допомогою просторових метафор. Наприклад, частковими прикладами метафор із просторовим орієнтиром “вгору”, які узагальнюють поняття про все “хороше”, “позитивне” у житті люди-

ни є HAPPY IS UP, HEALTH IS UP, ALIVE IS UP, CONTROL IS UP, STATUS IS UP та ін. [Lakoff, Johnson 2003].

На наш погляд, роль поняття “образ-схема” для аналізу концептуалізації БН стосується того аспекту, коли вона профілює зображену реальність у наративі, пояснює закономірності людського мислення, роботу уяви, становлячи основу для формування інших концептуальних структур, зокрема просторових орієнтаційних метафор, і водночас репрезентує етапи формування структурних конфігурацій пізнання біографічного суб’єкта.

## 1.4. Оповідний текст у координатах синергетики

**1.4.1. Синергетичний вимір наративу.** Ключові поняття й терміни синергетики (нелінійність, нерівновага, хаос і порядок, атрактор, біфуркація, флуктуація, фрактали тощо) тільки починають ставати об’єктом сучасних досліджень лінгвістики тексту кінця ХХ – початку ХХІ століття. До них здебільшого належать питання, пов’язані з дослідженням синергетичної сутності мови, когнітивних аспектів (пост)модерністського текстотворення крізь призму поняттєвого апарату синергетики (див., наприклад: [Алефиренко 2008а, 2008б; Бабелюк 2010; Бацевич 2009; Бистров 2011, 2014б, 2014д, 2014е; Вороб’єва 2010; Олизько 2009а, 2009б, 2010; Плотникова 2006, 2013; Wepaus 2011]), а також із встановленням художньо-естетичного й лінгвістичного змісту понять синергетики в аспекті самоорганізації текстових побудов і дослідження системної природи ідіолекту письменника (див., наприклад: [Андреева 2006; Бартосяк 2006; Бронник 2009; Гончарова 2012; Луцак 2010; Мамалига 2006; Москальчук 2003; Пихтовникова 2009; Пономаренко 2006а, 2006б, Семенець 2005]).

Синергетика (англ. *synergetics*, від грецьк. *synergeia* – спільна дія, співпраця) – новий міждисциплінарний напрям наукових досліджень, основним завданням якого став вияв і пізнання загальних закономірностей, які керують процесами самоорганізації та еволюції в системах різного походження. Зростаюча популярність синергетики пояснюється її застосуванням у різних галузях науки і техніки, незважаючи на те, що кожна галузь науки по-своєму розуміє синергетичні моделі,



оскільки певні явища виникають від спільної дії декількох різних чинників, у той час як кожен чинник окремо до цього явища не призводить.

Синергетика є тим утворенням, яке декларує принцип, за яким стан хаосу стає нормою розвитку процесу, де система вибирає різні варіанти ритмоподібності, самоорганізації й зупиняється на оптимальному рішенні [Бутов 2008, с. 22]. Нова наукова парадигма, яка пов'язана найперше з нелінійною динамікою, зокрема з теорією фракталів, визначає хаос не як дестабілізуючий чинник, що знаходиться поза системою, а навпаки – всередині неї, а також як необхідний чинник саморозвитку системи й водночас “інструмент подолання хаосу” [Плотникова 2011, с. 128]. За словами відомого українського вченого в галузі синергетики І. С. Добронравової, “нелінійний стиль мислення орієнтує на готовність до появи нового, до дослідження умов нестійкого стану вихідної системи й аналізу альтернативних можливостей появи стійких станів нового цілого” [Добронравова 1991, с. 59].

У самоорганізаційній нелінійній системі, яка характеризується динамікою утворення нової концептуальної структури, поняття синергетики наративу ототожнюємо із поняттям синергетики дискурсу, введеного М. Ф. Алефіренком у 2008 році. Відтак, під синергетикою наративу розуміємо “взаємодію породжуючих його чинників, у результаті якої відбувається “злиття і сприяння енергією”, які спрямовані на онтологічну й функціональну “самоорганізацію” дискурсивного (*наративного*. – Я. Б.) простору і які визначають смислову дистрибуцію його інгредієнтів” [Алефіренко 2008а, с. 5]. Причому виникнення та становлення синергетики наративу, насамперед, зумовлене поетикою постмодернізму. Такий підхід підпорядковує загальну логіку аналізу наративу як складної системи, що спирається на синергетичні принципи самоорганізації і саморозвитку.

Як зауважує Є. О. Гончарова, “система наративного дискурсу виникає у процесі синергетичної взаємодії “первинної” (автор/читач/інтерпретатор-критик) і “вторинної” (оповідач/персонаж) антропоцентричних функціонально-смыслових систем, у процесі якої так званий об’єктивний світ (як реальне тло літературної комунікації) і фікціональний світ літературного твору збагачують один одного но-

вими смислами, “переливаються” від одного до іншого” [Гончарова 2012, с. 37].

Сутністю літературного твору вважається його “складна (нелінійна) динаміка, характерна для кожного рівня його будови, а його головною функцією постає репрезентація детерміністичного хаосу (виділено нами. – Я. Б.), який є характерним як для неживої, так і для живої природи, однак із особливою увагою до функції “я” – репрезентованого, того, яке репрезентує і сприймає” [Бартосяк 2006, с. 449].

Свідченням логічного продовження розвитку теорії хаосу є конструювання моделей, які покликані врівноважити й упорядкувати систему, “привести її до ладу”, а сам процес (процедуру) нелінійної організації наративу забезпечують концептуальні структури, концепти чи метафоричні моделі, що підтверджує уявлення про мову як динамічне когнітивне явище, зокрема в парадигмі фрактального осмислення світу.

Поняття самоподібності як однієї із властивостей фракталу виявляється особливою формою симетрії, для якої характерним є те, що фрагменти її цілісності за структурою подібні, але при цьому вони не ідентичні (ідентичність у формі  $a=a$  може бути тільки уявною). Наприклад, листя одного дерева є подібними, але серед них не знайдеш двох ідентичних. Самоподібність – це “єдність уподібнення і розподібнення в процесі формальної і семантичної адаптації системної одиниці до дискурсивного контексту” [Борботько 2006, с. 223]. Відповідно, в основі фракталу лежить “не тотожність, а приблизна схожість частин і цілого у просторі і часі, що робить їх дуже зручним інструментом опису явищ, які, на перший погляд, позбавлені будь-якого порядку та регулярності” [Бронник 2009, с. 16].

Фрактал (від лат. дієсл. *fragere* – ламати, а також лат. прикм. *fractus* – роздрібнений, ламаний, який складається з фрагментів) – це рекурсивна самоподібна або наближено самоподібна модель, яка розкладається на фрагменти, кожен з яких є зменшеною копією цілої форми [Мандельброт 2002]. Поняття “фрактал” і “фрактальна геометрія” були запропоновані французьким і американським математиком Бенуа Мандельбро в 1975 році на позначення нерегулярних, але самоподібних структур.

Фракталами називають об’єкти живої і неживої природи, а також об’єкти ментального світу, які за своєю структурою демонструють

самоподібність, характеризуються складним порядком (так званим “порядком з хаосу”) та нелінійною динамічною поведінкою. Геометрія фракталів дозволяє викрити ієрархію в різноманітних виявах метафор, стратифікації їх у дискретні вузли й гілки фрактального дерева [Хахалова 2008, с. 96]. Геометричні елементи визначаються алгоритмами, які функціонують як одиниці “смыслового значення” у стосунку до фрактальної мови” [там само, с. 97].

У спробах визначити фрактали в оповідному тексті, ми зіштовхуємося із деякими труднощами щодо їх структури. По-перше, літературний текст, порівняно із творами візуального мистецтва (фрактальна геометрія пов’язана найперше з малюнками), вважається лінійним у тому сенсі, що передбачає його прочитання від початку до кінця. Проте ця особливість має відносний характер, оскільки читач може в довільній формі обирати і змінювати порядок прочитання фрагментів тексту. По-друге, ще однією особливістю літературного тексту є його скінченність. Однак саме фрактали мають вивести твори візуального мистецтва й водночас і художній текст за рамки формальної скінченності. Стверджувати той факт, що в літературних наративах фрактальний потенціал може довести систему до нескінченності не доводиться, бо сама структура тексту вже є скінченною. Як було вказано, у межах наративу йдеться про повтори або структурні ітерації, які тільки потенційно допускають ускладнення до нескінченності.

Отже, динаміка взаємодії наративу з так званим “фрактальним рухом” синергетичної системи забезпечується розгортанням структур фрактальної природи. Фрактал як самоподібна або наближено самоподібна модель розкладається на фрагментні частини, кожна з яких є зменшеною копією цілої форми й характеризуються складним порядком (так званим “порядком із хаосу”) та нелінійною динамічною поведінкою в синергетичній системі.

**1.4.2. Теорія фракталів.** Визначаючи статус фрактальної системи, В. В. Тарасенко спирається на поняття монади В. Лейбніца, яка не тільки одинична, а ще й самодостатня, самоподібна й подібна до тієї монади, від якої походять усі інші; монада існує об’єктивно і разом з тим суб’єктна за природою, бо суб’єкт є її рушійною силою [Тарасенко 2009а]. Таким чином, “теорія фракталів створює нову інтерпре-

тацію хаосу; фрактал при цьому стає інструментом подолання хаосу, що визначає майбутню системність ще в аморфному, позбавленому форми хаосі” [Плотникова 2011, с. 128], а подолання хаосу відбувається шляхом конструювання і подальшої почергової активації фракталів.

Теорія фракталів, що виникла в 70-х роках ХХ століття і біля витоків якої стояли Б. Мандельбро, Н. Н. Белозерова, С. О. Хахалова, В. В. Тарасенко та ін., органічно влилася в синергетику й теорію хаосу, структури яких почали все більше проникати в гуманітарні науки – філософію, логіку, семіотику тощо. Зазвичай фракталами в синергетиці називають об’єкти живої й неживої природи, а також об’єкти ментального світу, які у своїй структурі демонструють самоподібність, схожість, характеризуються складним порядком (порядком з хаосу) та нелінійною, динамічною, незапрограмованою поведінкою.

Осмислення об’єкта вивчення фрактальної геометрії як нескінченної кількості фракталів, кожен з яких є завершеним і єдиним у своєму роді, поступово переноситься з логіко-філософського розуміння його сутності в площину соціальних наук і стосується розгляду невпорядкованого хаосу з урахуванням принципу фрактальної системності. Оскільки фрактальні структури є виявом внутрішнього неврівноваженого стану системи, який балансує між порядком і хаосом [Пономаренко 2006а, с. 275], на передній план виходить ще одна їхня властивість – нелінійний характер структури.

На особливу увагу претендує критична інтерпретація властивостей цієї системи, серед них: самоподібність, самоорганізація, біфуркація, ітерація, симетрія, асиметрія, співіснування ладу і хаосу, і як наслідок, існування несиметричних пар, нерегулярність, непередбачуваність та ін. Теорія хаосу й хаологічна проблематика стали предметом зацікавлень у сучасних дослідженнях людського досвіду, зокрема лінгвістичних, однак вони ще не мають статусу наукового напрямку, а радше є інтердисциплінарною стратегією [Бартосяк 2006, с. 448], яка може стати джерелом вагомих результатів у гуманітарних науках.

За останні десятиріччя поняття фрактальності втратило статус чисто математичного і стало загальнонауковим, увійшовши до поняттєво-термінологічного апарату загальної теорії систем загалом і си-

нергетичних систем, до яких належить, зокрема, і природна мова [Ключникова 2012, с. 4].

Розгорнуті лінгвістичні концепції фрактальної теорії представлено низкою праць, у яких поєднано теорію фракталів із когнітологічною наукою, й дослідженням фракталів у структурі художнього тексту (див., наприклад: [Вороб'єва 2010; Зайченко 2013; Орлова 2011; Плотникова 2006, 2011, 2013; Пономаренко 2006а, 2006б; Хахалова 2008, 2009]). Окремі праці присвячені застосуванню теорії хаосу й теорії біфуркації до фрактальної структури тексту з метою формалізації нарративних правил конструювання тексту й навіть застосування процедур фрактальної геометрії й математичних процедур аналізу тексту (див., наприклад: [Eftekhari 2006; Finan 2012; Sassón-Henry 2006; Wenaus 2011]). Початком лінгвістичного застосування теорії фракталів стала розробка моделі фрактального метафоричного дерева на основі перетворень подібності та розмірностей мовних одиниць [Хахалова 2011, с. 132].

Припускаємо, що лінгвістичне застосування теорії фракталів не обмежується лише аналізом метафори [Орлова 2011; Хахалова 2008, 2009]. Ця теорія може слугувати основою для аналізу синергетики нарративу, що дає підстави вести мову про його фрактальну сутність і слугує підґрунтям для уведення поняття фрактальності нарративу і нарративного простору.

Фрактальна система існує в межах нарративного простору, що становить одну із основних характеристик фрактального виміру нарративу. Фрактальне наповнення нарративного простору тексту відбувається тоді, коли активована структура “створює місце для ще не виниклої віртуальної структури, яка актуалізовується слідом за нею при подальшому розвитку системи” [Плотникова 2011, с. 132].

Отже, у нелінійному світі складна й хаотична система породжує такі впорядковані структури й самоподібні патерни, фрактальний потенціал яких сприяє їх розмноженню (тиражуванню) на основі само-референції та самоподібності. У теорії хаосу сам термін *хаос* набув нового значення, за яким система не тільки визначається як така, що позбавлена ознак порядку, а навпаки, вона виявляє більш глибокий рівень патернового порядку.

Сьогодні поняття фракталу і фрактальності застосовується в окремих гуманітарних науках: з'явилися фрактальна філософія, логіка й

семіотика. Не стала винятком лінгвістична концептологія. С. Г. Воркачов, наприклад, уперше звернув увагу на схожість концепту із фрактальними структурами [Воркачев 2005, с. 12], зауважуючи, що “концепт наближається до фрактальних структур, які характеризуються надламаними межами, що відтворюється в “матрьошкській” самоподібності частин, а також роздрібній (*фрактальній* – Я. Б.) розмірності внутрішнього простору, видимим аналогом якого може бути пожмаканий папір” [там само, с. 12].

Згодом С. О. Хахалова (див., наприклад: [Хахалова 2008, 2009]) розробила теорію метафори в межах фрактальної парадигми, що дало початок розвитку фрактальної теорії в лінгвістиці тексту, зокрема фрактальності дискурсу.

Співвідношення фракталів (фрактальних моделей) зі структурою художнього твору дає можливість виокремити їхні основні властивості: 1) частина фракталу певним чином подібна цілому (насправді, у фрактальній теорії ця послідовність подібностей поширюється на нескінченність, однак важко уявити справжню нескінченну послідовність фрактальних ітерацій); 2) сприйняття фракталу відбувається відповідно до послідовності вкладених рівнів. Фрактали все частіше стають “зручними моделями для опису процесів, які раніше вважалися невпорядкованими і такими, які принципово не можуть бути описані” [Донченко 2005, с. 25].

Неоднорідна структура об’єктів системи виявляється в ділянках простору із впорядкованою (симетричною) і невпорядкованою (асиметричною) структурою, що дозволяє виявити в тексті загальні тенденції самоорганізації.

Як правило, фрактальні структури спрямовані на нескінченність, однак скінченність, до прикладу, художнього (нарративного) простору виникає за умови, коли в нього вводиться тимчасовий вимір (інший модифікований простір) і чинник автора/наратора. Найбільш розширені нарративні простори з елементами фрактальності можна спостерігати в літературі постмодернізму, де відбувається абстрагування (відсторонення) від конкретного автора. Низка ознак, серед яких багатовимірність інтертекстуального простору, єдність протилежних тенденцій, відсутність жорстких опозицій, множинність смислів, стилізація та ін., зближують постмодернізм із теорією фракталів [Пономаренко 2006б, с. 240].

Особливість художнього постмодерністського дискурсу визначається динамікою взаємодії смислових відношень і знакових систем, водночас забезпечуючи зв'язок наративу з так званим “фрактальним рухом” системи. Звідси випливає, що функціонування постмодерністського художнього дискурсу забезпечується розгортанням структур фрактальної природи.

Структура БН у нашому випадку означає перехід відкритої дискретної і нелінійної системи наративу від менш складних форм організації до більш складних за рахунок внутрішніх зв'язків між елементами системи. Такий розвиток наративу породжує нові упорядковані структури, які, набуваючи функціональних властивостей емергентного характеру, надають системі цілісності, однак не є окремими елементами поза системою.

Отже, методологічна значущість понять фракталу і фрактальності стосовно художнього тексту полягає в універсальній здатності описати текст загалом. Г. Г. Москальчук вважає, що за допомогою поняття фракталу і фрактальної розмірності можна пояснити самоподібність структури тексту із зміною масштабу процесу самоорганізації [Москальчук 2003, с. 186] і, як наслідок, структура наративу може підпорядкуватися фрактальним моделям, про які йтиметься мова в Розділі 4. Фрактальні параметри тексту, які будуються на симетрії подібності, дозволяють розглядати текст як синергетичний об'єкт.

**1.4.3. Наратотвірний статус фрактального концепту.** Реалізація синергетичного підходу стосовно дослідження когнітивних процесів спрямована також на рівень синергетичного осмислення ментальних утворень. Концепт, який докладно вивчався як формально-логічне і семантичне явище, перебуває в постійному пошуку все більше адекватних форм і методів його аналізу. Сучасна тенденція до міждисциплінарного вивчення концептів призвела до виникнення когнітивних і лінгвокогнітивних уявлень про них у ракурсі міждисциплінарного підходу. Оскільки мова є засобом відображення концептуальної системи, за якою мислить і діє людина, вона є ще й основним джерелом інформації про структуру цієї системи.

Мова в розвитку і мовна когніція як системотвірний чинник закладають теоретичні підвалини для розвитку когнітивно-синергетичного підходу щодо вивчення когнітивних структур (одиниць) системи.

Однією із таких системотвірних одиниць у процесі наратотворення є фрактальний концепт, який виокремлюємо за аналогією із концептами різних мовних рівнів (концепти можуть бути лексичні, морфологічні, синтаксичні, художні, текстові, лінгвокультурні тощо).

Послуговуючись метамовою синергетики, основні властивості теорії самоорганізаційних (нелінійних) систем за Г. Хакеном [Хакен 1980] можна адаптувати до аналізу оповідного тексту як невпорядкованої системи. Ці властивості є такі:

1. Досліджувані системи відкриті (вони складаються із декількох або багатьох частин, які взаємодіють одна з одною і з навколишнім середовищем).

2. Ці системи нелінійні (неможливість однозначного передбачення еволюції системи).

3. Ці системи піддаються внутрішнім і зовнішнім коливанням.

4. У цих системах виявляються емергентні нові якості.

5. Виникають просторові, часові, просторово-часові або функціональні структури.

6. Структури можуть бути впорядкованими або хаотичними.

7. У багатьох випадках можлива математизація [Синергетика 2002, с. 354].

У сучасній науці такі складні хаотичні (хаосоподібні) системи, як людське мислення, свідомість, мова і соціальне середовище досліджуються в термінах атракторів як певних сегментів упорядкованості відкритої нерівноважної системи. Як зазначає Н. О. Золотова, “здатність системи рухатися до хаосу і виходити з нього надає їй переваги творчості: система здатна до зміщення із стійкого чи циклічного функціонування до такого, яке генерує нові, неочікувані якості, чи то оригінальні ідеї та уявлення, нові патерни поведінки чи нові емоційні реакції” [Золотова 2014, с. 137].

Поведінку (властивості) ментальних структур неможливо описати в термінах жорстко визначених одиниць. Тому введення поняття атрактора спрощує моделювання процесу ідентифікації без залучення великої кількості параметрів, що видається цілком виправданим. Уся система стримується її атрактором, який можна назвати *фрактальним концептом*. Фрактальний концепт дає можливість, по-перше, врахувати кількість (множинність) його вербальних репрезентацій, по-друге, забезпечити перехід системи до рівноважного стану зі стану



хаосу, а по-третє, “притягувати” до себе всі решта варіанти за траєкторією розвитку системи.

У теорії синергетики фрактал як результат моделювання дозволяє стверджувати про якість усієї сукупності елементів у межах одного рівня (або декількох рівнів) концептуального простору. Як наслідок, фрактал у концептуальному просторі може виступати ефективною моделлю, за допомогою якої можна пояснити взаємозалежність і взаємодію якісної упорядкованості внутрішніх рівнів структури (послідовності ітеративних структур) і кількісної дискретності (зведення нескінченних послідовностей до кінцевого числа закономірностей).

Останнє твердження про взаємозалежність і взаємодію стало відправною точкою для визначення наратотвірного статусу фрактального концепту наративу. Поєднанням фрактальної теорії із лінгвокогнітивним підходом, як зауважує С. М. Плотнікова, досягається динамізм наративу, коли фрактальні простори “самоорганізуються за принципом живого наростаючого знання і самі вилучають із себе той когнітивний аспект, який і є основним для їх формування” [Плотнікова 2011, с. 33]. Фрактальні властивості концепту становлять засоби його вербалізації, якими можуть бути як окремих фрагмент (або фрагменти) наративу, так і засоби лексичної об’єктивації. Цей концепт моделюється насамперед за принципом самоподібності і проєкції реального світу на світ оповіді, а також різного роду перенесень із дійсного в актуалізоване, з актуалізованого у віртуальне, від менш масштабного до більш масштабного.

Цікаву аналогію фракталу із стійкістю осмислення предметів і явищ навколишнього світу наводить В. В. Тарасенко в монографії “Фрактальная семиотика: слепые пятна, перипетии и узнавания” [Тарасенко 2009б]. Дослідник реінтерпретує відомий семіотичний трикутник Фреге (з чітким та однозначним розумінням взаємозв’язків між знаками, предметами і поняттями), наголошуючи на ситуації нестійкості розуміння, які можна описати фрактальними структурами [Тарасенко 2009б, с. 43], коли значення і смисл під впливом дискурсу і його комунікативних особливостей виявляються поняттями динамічними і змінними.

Отже, залучення поняття фрактального концепту як особливої динамічної структури, яка бере участь у масштабуванні фрактальних фрагментів наративу, становить основу для побудови цілісної

самоорганізаційної структури оповідного тексту. Саме така динамічна структура, як видається, має стати головним об'єктом дослідження фрактальності в лінгвістиці наративу.

## Висновки

Універсальність наративу та його вплив на різні гуманітарні дисципліни призводить до його різноманітних інтерпретацій та узагальнених, часто метафоричних визначень. Включення наративу до широкого контексту сучасних галузей знання почасти утруднює розуміння його сутнісних характеристик і бачення його як об'єкта наукової розвідки у філологічній науці.

Основу сучасних досліджень наративу становлять праці класичних наратологів-структуралістів (Р. Барт, Ж. Женетт, А. Греймас, Ц. Тодоров), однак водночас вони доповнюються поняттями та методами сучасної наратології (у т.ч. когнітивної), яка поступово набирала все більшої популярності в дослідженнях зарубіжних і українських аналітиків оповідного тексту (О. Г. Аліфанова, В. А. Андрєєва, О. А. Бабелюк, І. А. Бехта, Дж. Гавінз, Д. Герман, А. В. Корольова, М. Флудернік та ін.).

Розширення зацікавленості до наратології як теорії оповіді, в основі якої лежить аналіз її структурної організації, спричинило інтерес у тому числі й до вивчення БН, аналіз якого відбувається із урахуванням зображення подій у світі фактуальному і світі фікціональному. Роль наративу в людському досвіді підтверджується його когнітивними параметрами, оскільки більшість нашого досвіду, наших знань і нашого мислення концептуалізується в розповідях. Когнітивні властивості наративу зумовлені міждисциплінарним підходом, який поєднує основні постулати когнітивної психології, теорії фреймів і когнітивної лінгвістики, а також когнітивної наратології.

У БН концептуалізується досвід біографічного суб'єкта, який є його організувальним центром. Концептуалізація наративного світу відбувається із залученням сучасних теорій літературознавства, когнітивної лінгвістики й наратології.

Основною ідеєю, яка об'єднує більшість когнітивних досліджень мови, мовних значень і тексту, стали уявлення про те, що наші знан-

ня, що відображені в мовній формі, організовуються з допомогою певних когнітивних структур – моделей, які є наслідком саме такої організації наших знань. Ця ідея простежується в теорії фреймів М. Мінського, теорії фреймової семантики Ч. Філлмора, теорії метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона, когнітивної граматики Р. Ленеке-ра, теорії ментальних просторів і концептуальної інтеграції Ж. Фоконьє і М. Тернера, теорії контекстуальних фреймів К. Еммот, теорії фракталів Б. Мандельбро.

Ці теорії роблять внесок у процес когнітивного моделювання нарративного світу із метою структурування досвіду біографічного суб'єкта за допомогою ментальних структур, які охоплюють складну мережу актуальних і можливих подій у формі концептуальних репрезентацій дійсності.

Принципи самоорганізації й саморозвитку спричиняють перехід відкритої дискретної і нелінійної системи оповідного тексту від менш складних форм організації до більш складних за рахунок вияву внутрішніх зв'язків між елементами системи. Такий розвиток нарративу породжує нові структурні сегменти у формі фракталів, які, набуваючи функціональних властивостей емергентного характеру, призводять самоорганізаційну когнітивну систему нарративу до рівноважного стану.

## РОЗДІЛ 2

### СТРАТИФІКАЦІЙНА СПЕЦИФІКА АНГЛОМОВНОГО БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ

#### 2.1. Макрорівень наративного простору: об'єктно-суб'єктна стратифікація

Відповідно до основних постулатів теорії можливих світів у її зв'язку з аналізом наративу, у т.ч. біографічного [Бабушкин 2001; Lewis 1986; McNale 1987; Ryan 1991 та ін.], залучення понять “наративний світ”, “наративний простір” до термінологічного апарату цієї теорії відкриває перспективи для аналізу БН у дихотомії “правда – вигадка”. Така постановка проблеми спричинена аксіоматичним твердженням про фікціональний світ тексту як альтернативний світ або один із можливих світів, до якого “переселяються” нарататор (позиція читача) з метою його інтерпретації не тільки в пошуках подібностей фікціонального світу з власними емпіричними знаннями про світ, але й обґрунтування підстав для конструювання наративного світу як ментальної моделі. Поняття ж наративного простору виходить за рамки його кореляції із темпоральністю і радше стосується “фізичного” простору наративу, де відбуваються події.

У БН художня вигадка виконує роль відправної точки в частині достовірності зображення дійсного світу, а також співвідношенні об'єктів реального світу (правди, факту) та образів можливого світу (вигадки) [Быстров 2014, с. 601]. Тому уведення поняття фікціонального простору до аналізу БН може стати одним із шляхів вирішення проблеми співвідношення правди і вигадки.

Одним із параметрів категоризації навколишнього світу є його індексальна організація, яка втілюється в наративному просторі тексту. Відношення, якими позначаються місце, предмет або особа, є одними із тих характерних ознак, які визначають стратифікаційну специфіку БН, адже під час категоризації дійсності “враховуються різноманітні аспекти і процеси мислення з різними його механізмами і наявністю різних когнітивно-ментальних структур” [Белова 2008, с. 32–33].

**2.1.1. Об'єктна організація наративу: типологія референтних відношень.** Теорія можливих світів значною мірою чинила вплив на розвиток дискусії про онтологічні властивості вигаданих сутностей, адже вона головним чином займається установленням меж вигаданого світу та описом внутрішніх ознак цього світу. Твердження Д. Льюїса про те, що “кожен світ – це реальний світ для тих, хто знаходиться всередині нього” [Lewis 1986, p. 182–189], дає змогу зробити певні уточнення щодо відношень між вигадкою та реальністю. Не можна не погодитися із думкою Б. Макгейла [McNale 1987] про те, що теорія можливих світів, по-перше, ускладнює розуміння внутрішньої онтологічної структури художнього твору, а по-друге, розмиває зовнішні межі, які розділяють вигадку і реальність. Теорія можливих світів на перший план виводить проблеми злиття і перетину вигадки і реальності в наративному просторі.

Думка людини здатна виходити за межі суцього і “малювати” картини, які можна кваліфікувати як “реальність нереального”. Те, наскільки наближені ці картини до дійсності, або наскільки вони віддалені від неї, визначається когнітивним досвідом людини й людства загалом [Бабушкин 2001, с. 4].

Якщо співвідношення істини і вигадки в літературному наративі стало невід'ємною його ознакою, то питання про його референтність залишається поза увагою дослідників. Зокрема, проблему референції художнього висловлення досліджував В. А. Миловидов [Миловидов 2010], референційну специфіку художнього тексту вивчала В. Ю. Клейменова [Клейменова 2012а], референційні стратегії були об'єктом зацікавлень Н. В. Панченко [Панченко 2008], на співвідношенні істинної і вдаваної референцій у контексті мовленнєвих актів наголошував Дж. Серль [Searle 1999], а Д. Льюїс вдавану референцію називав “кооперативною грою уяви” [Lewis 1978] тощо. Гіпотезу нашого дослідження становить теза про те, що в основі можливого (альтернативного) світу, який втілений у наративному світі, діють такі ж механізми референтності, як у реальному світі.

У сучасній лінгвістиці під *референцією* розуміють співвіднесеність мовних висловлень із дійсністю [Кобозева 2000, с. 26]. За аналогією, *референтність* наративу (або його частини) означає його смислову співвіднесеність із дійсністю. Пов'язуючи текстову референцію з поняттям значення і смислу в логіці й лінгвістиці, А. Г. Баранов роз-

різняє два види референції: внутрішню референцію (відношення когнітивного компонента тексту до текстового або нарративного світу) і зовнішню референцію (відношення когнітивного компонента до актуального світу) [Баранов 1988]. Думка відомого мовознавця про те, що референція тексту розкриває відношення суб'єктів текстової діяльності, мови і світу, є способом “зачепити” текст за світ. Вона перегукується із точкою зору О. В. Падучевої, яка вважає, що “у випадку вигаданого світу референтами мовних висловлень будуть об'єкти і ситуації у вигаданому світі тексту” [Падучева 1996, с. 244].

З огляду на наведені точки зору на проблему референтності тексту, вважаємо, що референтність нарративу має безпосередній стосунок не тільки до реальності та її відображення у свідомості людини, але й до ментальної репрезентації моделі вигаданого (можливого) світу, яку доцільно вважати когнітивною референтністю. Відтак, можливий світ нарративу можна вважати референтним простором, де мовні факти відображають реферовані об'єкти та стани можливого світу нарративу (події, персонажі, ілюзії, уяву автора та ін.). Звідси розрізняємо подвійну референтну співвіднесеність, зокрема предметну референтність нарративу (об'єктна співвіднесеність з реальним світом) і мисленеву референтність нарративу (термін Н. О. Кобриної [Кобрина 2000, с. 23]), де спогади і пам'ять про прочитане, побачене, почуте набувають статусу денотату шляхом вербалізації найперше лексичних одиниць, які “референційно зіставляються із процесами і видами пам'яті, а також елементами мови, які отримують подібні значення в контексті, метафорами і метафоричними висловленнями” [Молчанова 2011, с. 7].

Феномен пам'яті, що становить основу ментально-когнітивної діяльності людини, розглядається як необхідний чинник, який бере участь у процесах саморефлексії та самоідентифікації особистості в нарративі. Так само процеси, за допомогою яких автор творить фікціональний світ ті ж самі, які він застосовує для творення реального світу, оскільки всі світи є результатом наших ментальних процесів, і “все, що людина знає, сприймає, пам'ятає чи уявляє, набуває значень, які розташовані у її свідомості” [Werth 1995, р. 183]. Більше того, співвідношення фікціонального і реального світу утворює “систему експліцитних чи імпліцитних культурних конвенцій, “кодів”, які скеровують процес розмежування” [Malmgren 1985, с. 31].

Наприклад, в автобіографічному есе Дж. Барнса “Nothing to be Frightened of” рівень авторської рефлексії над проблемою пам’яті надзвичайно високий. Дж. Барнс оголює інконгруентність і ненадійність пам’яті. З одного боку, він заявляє про те, що правдиво зобразитиме свої спогади:

*Memory is identity. You are what you have done; what you have done is in your memory; what you remember defines who you are; when you forget your life you cease to be, even before your death [Barnes, Nothing to be Frightened of, p. 140].*

З іншого боку, поступово у численних епізодах спростовує це твердження, натякаючи на “приблизність” пам’яті, даючи підстави читачеві сумніватися у достовірності змісту автобіографічної пам’яті і відсилаючи його до іронічних порівнянь з такими референтами, як речами із камери схову, які віддають після пред’явлення жетона чи життєво необхідні продуктами з холодильника, наприклад:

*<...> [I]t seems logical to think of our memories as stored in some left-luggage office, available for retrieval when we produce the necessary ticket; or, as goods left in one of the self-storage units now a feature of arterial roads [там само, p. 37].*

Уведене в науковий обіг М.-Л. Раян поняття фікціонального рецентрування (recentering) дає підстави вважати можливий світ відтворенням реального світу, коли відбувається тимчасове переміщення параметрів реального світу в бік альтернативного можливого світу. Звідси випливає, що, відповідно до моделі рецентрування, результатом відтворення можливого світу є тимчасовий реальний світ і “контрафактична реальність” (термін І. М. Колегаєвої), які закорінені у фікціональному референтному просторі БН. Запозичивши з логіки поняття логічної доступності (accessibility), М.-Л. Раян [Ryan 1991, p. 33] запропонувала типологію доступних можливих світів (типів доступності), що виводяться із реального світу.

БН як дискретна оповідна структура використовується для опису вторинної фікціональної реальності, у якій превалюють біографічні цитації, ремінісценції та інтертексти. Серед інших властивостей нарративу можна назвати впорядкованість окремих подій та явищ у певну послідовність. При цьому вказується на початкові та кінцеві пункти подій, які відбуваються з людиною чи поза її діями, справами і переживаннями, на наслідки дій та явищ, на цілі або результати, згідно з якими відбираються факти, які цьому передують [Ricoeur 1981, p. 286].

У нашому дослідженні виокремлюємо 5 типів асиметрії референтних відношень у БН:

А. Асиметрія біографічних подій (повна/часткова достовірність).

Б. Асиметрія діалогічних відношень “наратор – персонаж”.

В. Фізична асиметрія (фізичні стани і об’єкти наративного світу).

Г. Просторово-часова асиметрія (місце і час дії).

Д. Логіко-семантична асиметрія (композиційні особливості, перебіг подій тощо).

Вибірка з проаналізованих БН вказує на низку взаємозалежних референтних невідповідностей, в основі яких лежить когнітивний механізм інконгруентності, за допомогою якого автори занурюють читача в контрафактичну реальність БН [Быстров 2015].

\* \* \*

### **А. Асиметрія біографічних подій.**

Категорія достовірності як особлива форма відображення об’єктивної дійсності забезпечує неповну відповідність зображеного об’єкта наративного світу із об’єктом дійсного світу. Звідси випливає, що достовірність як феномен людської свідомості і, відповідно, складне когнітивне утворення, реалізує “співвідношення вигаданого конструктору і дійсності на основі структурованої комунікативно-значущої інформації у тексті” [Клейменова 2012а, с. 219].

В автобіографічному романі “Experience: a Memoir”, добираючи достовірні факти з життя, творча свідомість і різні припущення автора Мартіна Еміса не дозволяють уникнути фікціонального характеру власних спогадів, що свідчить про невідповідність критерієві достовірності біографічних фактів:

*But there was another world, one I felt I could control and order – which was fiction [Amis, Experience: a Memoir, p. 36].*

Невдачі наратора на ім’я Джеффри Брейтвейт з роману Дж. Барнса “Flaubert’s Parrot” у пошуку референтного об’єкта – автентичного папуги свідчать про неможливість досягнути минуле, а тільки про примарні спроби пошуку об’єктивної історії. Такі спроби не можна сприймати серйозно, бо вони залишають за собою більше запитань, аніж відповідей, і є різноманітними інтерпретаціями історичних фактів (тут використовується постмодерністська стратегія зображення реальності):



*How do we seize the past? Can we ever do so? People fell over trying to grasp it, and were made to look ridiculous in the process [Barnes, Flaubert's Parrot, p. 14].*

### **Б. Асиметрія діалогічних відношень “наратор – персонаж”.**

Структуралістське розуміння наративу як перебігу подій, які поєднують темпоральні й каузальні зв'язки, похитнули представники когнітивної наратології (див., наприклад: [Cohn 1999; Fludernik 1996, 2005; Herman 2009a, 2009b, 2010 та ін.]), які акцентують на зображенні сукупності досвіду (experientiality) певного персонажа про фікціональний світ, де превалюють його (персонажа) емоції, думки, бажання і переживання. Сучасні наратологічні студії констатують відсутність уваги до персонажа в структуралістській наратології [Собчук 2012, с. 110]. Натомість з'являється потреба залучення поняття персонажа до лінгвістичного контексту сучасної когнітивної науки з огляду на пріоритетність вивчення словесно-розумового досвіду людини та його наративізації (narrativity).

Проблема співвідношення позицій я-автора і я-персонажа гостро стоїть в автобіографічному романі “Lunar Park” Б. Елліса, де головний персонаж має одне і теж ім'я, як і автор – Брет Істон. Більше того, виникає своєрідний діалог чи “система діалогів” (за М. М. Бахтіним) між авторським “я” теперішнім і “я”-наратором з минулого. Немає жодних сумнівів у тому, що перші сорок сторінок роману цілком відповідають реальним фактам із життя автора. Однак подальші численні події в романі відбуваються не відповідно до правдивої біографії реального автора, його теперішні сумніви і думки поступово переносяться у фікціональне минуле:

*I've recounted the “incidents” in sequential order. Lunar Park follows these events in a fairly straightforward manner, and though, this is, ostensibly, a true story, no research was involved in the writing of this book. <...> Retelling this story has taught me that Lunar Park could have happened anywhere. These events were inevitable, and would have occurred no matter where I was at that particular moment in my life.*

*<...> Regardless of how horrible the events described here might seem, there's one thing you must remember as you hold this book in your hands: all of it really happened, every word is true.*

*And now it's time to go back into the past [Ellis, Lunar Park, p. 39–40].*

Тут наратор-суб'єкт прагне передати свій внутрішній стан і наполягає не на потребі вивчення послідовності подій своєї життєвої історії, а на зображенні емоційного стану свідомості від пережитих подій (реалізація феномена травми).

Зображенням невідповідностей між романом (a novel) та романтичним планом оповіді (a romance) в романі “Possession: A Romance” А. Байєтт підкреслюється роль не історичної правди, а навпаки – поетичної та уявної правди як можливих форм набуття знань про укладання фікціональних біографій:

*She wants to write a fairy Epic, she says not grounded in historical truth, but in poetic and imaginative truth where the soul is free of restraints of history and fact [Byatt, Possession: A Romance, p. 373].*

У романі “The Hours” М. Каннінгем точно вказує на ті джерела (повна відповідність), які він використовував, відтворюючи один день із життя письменниці Вірджинії Вулф у жовтні 1923 року:

*I have tried to render as accurately as possible the outward particulars of their lives as they would have been on a day I've invented for them in 1923 [Cunningham, The Hours, p. 229].*

Проте сама Вірджинія як біографічний персонаж у процесі створення свого роману сумнівається, чи достатньо одного дня для зображення історії життя своєї героїні, відчуваючи відповідальність за свою творчість (часткова достовірність):

*But can a single day in the life of an ordinary woman be made into enough for a novel? [Cunningham, The Hours, p. 69].*

З одного боку, стає зрозумілим, що М. Каннінгем насправді не відтворював перебіг реального дня із життя письменниці, а зібравши різні події, думки, переживання Вірджинії, наповнив ними короткий часовий відрізок, а з іншого боку, цей вигаданий день наділений численними ремінісценціями, оскільки події, які описані в розділах про місіс Вулф, справді відбувалися в її житті.

### **В. Фізична асиметрія.**

Якщо події в біографії зазвичай хронологічно і просторово співвідносяться з реальним світом, то в художній автобіографії Дж. Барнса “Nothing to be Frightened of” на них впливають цілком відмінні від реальних фізичні закони (фізична невідповідність): відбувається нетрадиційна інтерпретація дійсності автором, що свідчить про най-

більш повне відображення авторської когнітивної стратегії. Як результат, у романі актуалізуються найбільш важливі фізичні стани наратора/персонажа фікціонального світу – творчість, життя, трагедія, смерть, воскресіння, процес вмирання, страх і одержимість смертю, які асоціюються з реферованими реальними об'єктами живої і неживої природи і які наділені новими, незвичними властивостями, як-от: зображення ознак смерті і страху смерті:

*People say of death, 'There's nothing to be frightened of.' They say it quickly, casually. Now let's say it again, slowly, with re-emphasis. 'There's NOTHING to be frightened of'* [Barnes, *Nothing to be Frightened of*, p. 99].

*<...> Zola's definition of une belle mort – to be crushed suddenly, like an insect beneath a giant finger. And it is true as far as it goes* [там само, p. 98].

*Death followed by resurrection: 'tragedy with a happy ending'* [там само, p. 130].

*As death approaches one smells of fish* [там само, p. 204].

У романі Дж. Барнса “*Flaubert's Parrot*” стратегія осмислення справжнього Флобера поглинається пошуками справжнього чучела папуги Лулу в оповіданні “Просте серце” (фізична невідповідність). Відтак, уведений наратор Джеффри Брейтвейт, удівець і лікар на пенсії, вважає, що, знайшовши здавалося б автентичного папугу, йому вдасться “відшукати” справжнього автора оповідання (Гюстава Флобера) і разом з ним папугу як символ голосу автора (*‘the flattering elusive writer's voice’*), що далі здається тільки ілюзією:

*<...> [I]n this unexceptional green parrot, preserved in a routine yet mysterious fashion, was something which made me feel I had almost known the writer* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 16].

Крім того, Дж. Барнс вводить у БН актуально недостовірні й суперечливі референти, які порушують принципи фізичної сумісності. Кілька розділів роману присвячені спостереженням наратора за гротескною індивідуальністю Гюстава Флобера, який постає перед читачем у вигляді ведмедя, верблюда, вівці чи папуги тощо, змушуючи читача зробити власний вибір у ставленні до письменника, наприклад:

*If Gustave hadn't been the Bear, he might have been the Camel* [там само, p. 54]. *Explaining to Louise the pull of foreign lands (December 11th, 1846), Gustave writes: 'When we are children, we all want to live in*

*the country of parrots and candied dates.* Comforting a sad and discouraged Louise (March 27th, 1853), he reminds her that we are all caged birds, and that life weighs the heaviest on those with the largest wings [там само, р. 59].

Основний акцент сучасної біографії на зображення людської сутності часто зіштовхується з проблемою множинності інтерпретацій зовнішнього вигляду референта, який не збігається із традиційними уявленнями про нього. Не стало винятком зображення великого англійського поета і лексикографа XVIII століття Семюеля Джонсона, докладне зображення фізичних характеристик якого далеко не збігається з героїчним і величним образом генія:

*The reality of Johnson, in appearance and behaviour, the scarred skin of his cheeks and neck, his large lips forever champing, his shabby clothing and too small wig with its charred top-piece, his tics and mutterings, his propensity to behave as though no one else was present, was at variance with elegant demeanour imagined to be proper to a man of genius* [Bainbridge, *According to Queeney*, р. 33].

### **Г. Просторово-часова асиметрія.**

Просторово-часові невідповідності у БН можуть впливати на зображення достовірних фактів. Зокрема, передбачається, що історичні докази і свідчення, а тим більше хронологія подій у житті Флобера, допоможуть пересвідчитися в достовірності біографії письменника. Однак у розділі “Chronology” (роман Дж. Барнса “Flaubert’s Parrot”) вигаданий наратор Джеффри Брейтвейт веде мову про три різні хронології Флоберового життя (реалізація хронологічної невідповідності): у першій хронології розповідається про успіхи Флобера, у другій – про його невдачі, розчарування і смерть, а третій хронологічний період містить автобіографічні цитати з особистого щоденника та листування.

Зміщення темпорально-локативного модусу знаходить свій вияв у романі М. Каннінгема “The Hours”, у якому, з одного боку, події відбуваються в різних просторово-часових площинах, а з іншого – чітко розмежовуються реальний (теперішній) час подій і спогади персонажів, які викладені в минулому часі. Три персонажі роману одночасно знаходяться у різних площинах дійсності (реальній, трансформованій і вигаданій) та різних темпоральних відношеннях, що

свідчить про порушення хронологічної однорідності і відповідності місцю дії.

Наприклад, порушення й навіть відсутність хронологічної неперервності викладу власної біографії в романі “Experience: a Memoir” відповідає ходу думок Мартіна Еміса, локусом яких є його підсвідомість, “*the place in the unconscious where my novels come from*” [Amis, *Experience: a Memoir*, p. 7]. Водночас, письменник, концептуалізуючи той чи інший фрагмент дійсності для опису і характеристики, наповнює його власним сприйняттям реалій буття. Так конструюється і формується “нова реальність” (нарративний світ) біографії.

#### **Д. Логіко-семантична асиметрія.**

В іншому романі А. Байєтт “The Biographer’s Tale” порушення логічної однорідності зумовлене складною композицією жанру біографії та власною інтерпретацією біографічної одержимості (possession) у процесі викладу біографічних фактів і деталей, які можуть бути як реальними, так і вигаданими. Відтак, вигаданий нарративний світ, де панує очевидна гра, невизначеність, неточні факти, автор біографії називає реальністю:

*I had avoided the trap of talking about ‘reality’ and ‘unreality’ for I knew very well that postmodernist literary theory could be described as a reality. People lived in it* [Byatt, *The Biographer’s Tale*, p. 4].

Порушення логічної відповідності спостерігаємо у фрагменті із розділу ‘Pure Story’ (роман “Flaubert’s Parrot”), де наратор намагається подати історію стосунків зі своєю дружиною, запозичуючи стиль письма в Гюстава Флобера, методи і прийоми біографічного письма, і збивається на повторах, одночасно визнаючи її фікційну сутність. Тому цілком закономірною видається неспроможність наратора об’єктивно змалювати життя письменника, висловлюючи припущення та гіпотези, однак вже із більшою часткою упевненості:

*I have to hypothesise a little. I have to fictionalise (though that's not what I meant when I called this a pure story). So I have to invent my way to the truth* [Barnes, *Flaubert’s Parrot*, p. 165].

Отже, проникаючи в текстуальну тканину роману, біографічні наративи беруть безпосередню участь у конструюванні нарративної реальності та різноманітних альтернативних вигаданих нарративних світів, а об’єктна організація наративу забезпечується відношеннями

референтної доступності, в основі якої лежить когнітивний механізм інконгруентності. Згідно з теорією рецентрування, фокус біографічної нарації зміщується від предметної референції (реального факту та історичної правди) в бік співвідношень внутрішньотекстових зв'язків та екстралінгвістичного контексту, в основі яких закладена подвійна референтна віднесеність. Ця ідея не суперечить твердженню Д. Льюїса про те, що “кожен світ – це реальний світ для тих, хто знаходиться всередині нього” [Lewis 1986, p. 182–189], а навпаки, зайвий раз доводить амбівалентність наративу і неможливість осягнення істини про біографічне минуле, а тільки наближення до нього крізь численні переосмислення й гіпотези.

**2.1.2. Суб'єктна організація наративу: діагностика типу наратора.** Якщо референтний світ твору становить об'єкт зображення, то його суб'єктом є той, хто провадить мовлення, від якого читач дізнається про цей світ і події, які відбуваються у ньому. У нашому дослідженні автори (авто)біографій, оповідачі і персонажі (реальні чи вигадані) є суб'єктами фікціонального світу наративу й об'єднуються терміном “біографічний суб'єкт”.

Один із найбільш відомих теоретиків літератури Б. О. Корман пропонує розрізняти суб'єкт мовлення (того, кому воно прописане в певному наративі або його фрагменті) і суб'єкт свідомості (того, чия свідомість відображена в цьому наративі). Учений теж уводить термін “суб'єктна організація твору”, під якою має на увазі співвіднесеність усіх уривків тексту (фрагментів наративу) (уточнення наше. – Я. Б.), які в сукупності конструюють цей твір із відповідними їм суб'єктами мовлення і свідомості [Корман 1977, с. 508]. Якщо суб'єкт мовлення в більшості випадків очевидний, то визначення суб'єкта свідомості пов'язане із актом інтерпретації.

Цієї думки дотримуються відомі дослідниці в царині лінгвістики тексту І. О. Щирова і Є. О. Гончарова, які доводять, що персонаж у власній мовленнєвій макроструктурі може сприйматися читачем як суб'єкт мислення й мовлення, так само як і оповідач, який може бути більше чи менше віддалений від суб'єктивної сфери художньої свідомості автора і є основним “розпорядником” сюжетних ліній оповіді. Більше того, категорія автора, без сумніву, вважається “універсальним метаобразом літературного твору, “атомарно” закладеним у текс-

тових смислах усіх елементів семантичної макросистеми тексту, у сукупному художньому змісті усіх його образів” [Щирова, Гончарова 2006, с. 132].

Не випадково типи нараторів, форми оповіді, зокрема авторської і передорученої, стали об’єктом жвавих дискусій не тільки серед літературознавців, але й серед лінгвістів (див., наприклад: [Виноградов 1979; Кожевникова 1994; Кухаренко 2004; Падучева 1996 та ін.]). Зокрема, на думку В. В. Виноградова, наратор є “мовленнєвим породженням письменника, а образ оповідача, який видає себе за автора, є формою літературного акторства письменника” [Виноградов 1979, с. 191]. Відповідно, наратор, який є автором тексту і одночасно учасником подій, про які йдеться в тексті, належить до типу дістетичного наратора.

На цьому етапі гіпотезу дослідження становить діагностика суб’єкта, репрезентованого в БН, де діяльність наратора розглядається з точки зору особливостей організації його свідомості, побудови механізмів когнітивно-мовленнєвої діяльності, специфіки домінантних смислів та емоцій тощо. За твердженням О. Лапко, “авторська свідомість організовує твір, виконуючи деміургічну й смислотворчу функції, і розчиняється в ньому, тією чи іншою мірою відбиваючись та опосередковуючись сукупністю суб’єктних і позасуб’єктних форм” [Лапко 2004, с. 132]. Ким би не був суб’єкт мовлення і свідомості – автором чи персонажем (реальним чи вигаданим, персоналізованим чи імпліцитним), – у всіх випадках він (вони) мусять виконувати свою комунікативно-прагматичну функцію – бачити й зображати.

Специфіка функціонування суб’єкта ускладнюється проблемою діалогічної спрямованості наративу, наявністю чи відсутністю потенційного (імпліцитного) читача. Це коло тих проблемних питань, які стосуються діалогізації тексту (дискурсу), викладених ще у працях М. М. Бахтіна, який стверджував, що “подія життя тексту, тобто його справжня сутність, завжди розвивається на межі двох свідомостей, двох суб’єктів” [Бахтин 1979, с. 285].

Зважаючи на логіку тлумачення терміна “фікціональний наратив”, сучасна наратологія розрізняє двох суб’єктів оповіді: наратора, який щось знає (від лат. *gnarus* – “знати”) та автора, який щось вигадує (від лат. *fictio* – “вигадка”). У будь-якому випадку, як у класичній, так і посткласичній наратології комунікація здійснюється “від автора до

читача у нефікціональному наративі, або від наратора до імпліцитного читача в межах фікціонального наративу” [Nielsen 2010, p. 277]. Відтак, суб’єктність наративу має здатність виявлятися в індивідуально відібраних суб’єктом варіантах репрезентації знань (досвіду) та в їх суб’єктивній інтерпретації.

Перш ніж перейти до аналізу суб’єктної організації наративу видається необхідним зробити акцент на спільних ознаках і відмінностях художньої автобіографії й біографії, які можуть бути представлені в різних жанрових формах, найбільш типовими з яких є (авто)біографічний роман, оповідання, нарис та ін. Найперше виникає потреба в розмежуванні предмета зображення, повноти охоплення життєвого шляху персонажів та достовірності його зображення.

Звернімося до класичних ознак цих двох жанрових форм.

Художня автобіографія – це ретроспективна оповідь від імені автора про історію свого життя, яка містить у собі інформацію про історію сім’ї головного героя, певні біографічні факти стосовно його батьків та інших близьких родичів, які відіграли важливу роль у становленні його як особистості, інформацію про дитячі та юнацькі роки, докладний виклад важливих біографічних дат у його житті, реконструкцію власних почуттів, думок і поглядів стосовно тих чи інших подій особистого життя тощо [Черкашина 2013].

Відповідно, художня біографія – це історія життя головного героя від імені іншої особи, яка, як правило, будується в хронологічному порядку від народження до смерті з короткими екскурсами в історію сім’ї, ставлення нащадків до зображуваної особистості, або ж висвітлення певного етапу життя головного героя, і яка створюється в результаті ретельно проведеного біографічного дослідження з урахуванням реальних документів та фактів. Такі комплексні художні біографії всебічно розкривають постать відомої особистості на тлі сучасної їй епохи, інколи з реконструкцією внутрішнього світу головного героя і елементами психоаналізу [там само].

В історичному зрізі жанр біографії й автобіографії ХХ ст. істотно відрізнявся від попередніх життєписів XVII–XVIII століть. Внесок експериментальності в літературу модернізму вивів на перший план внутрішній світ героя, а не його подвиги і вчинки, а автори біографій почали висвітлювати найбільш спірні й сумнівні (зокрема й нові) факти із життя творчих особистостей, що підтверджує їхню достовір-



ність. Більше того, саме творячи (а не збираючи) та інтерпретуючи біографію, “письменник так чи інакше полемізує із уже наявними біографіями особистості та її авторами” [Березань 2009, с. 30]. Якщо модернізм прагне пролити світло на “темні плями” в біографії особистості шляхом надання достовірних фактів і подій, то постмодернізм просто руйнує такі обмеження й перепони на шляху до істини, яка є тільки умовною і можливою [там само, с. 32].

Проблема ускладнюється уведенням об’єкта дослідження, тобто поняття БН, суб’єктна організація якого позначена синтезом нових відношень між автобіографією й біографією. З одного боку, вони є різновидами художньо-документальної літератури, а з іншого – покликані відкрити нові можливості й перспективи аналізу БН, найперше, на тлі тотожних чи відмінних відношень суб’єкта мовлення і суб’єкта свідомості, а також множинних інтерпретацій особистості наратора.

Зважаючи на те, що наратив містить не тільки зв’язний виклад подій, але й показує, “як ці події стають частиною досвіду суб’єкта” [Шилихина 2013, с. 60], то саме події як частина досвіду наратора неминуче підлягають оцінці з боку імпліцитного читача. Такі наративи М. Флудернік називає експерієнціальними (*experiential narratives*), тим, що “передає чийсь чи власний досвід у межах оціночного фрейму” [Fludernik 1996, p. 318].

За визначенням В. Шміда, наратор – адресант фіктивної нараторської комунікації [Шмид 2003, с. 64]. Таке тлумачення досить поширене в літературознавчій практиці, його часто ототожнюють із оповідачем. Наратор конституюється в тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, але як суб’єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови. В. Шмід визначив основні риси наратора: всезнання та всюдисущість, здатність проникнути в найбільш потаємні закутки свідомості персонажів, наявність певної точки зору на події та ситуації [там само, с. 65].

Діагностика типу наратора як “оповідної інстанції” (за В. Шмідом), який може одночасно бути суб’єктом мовлення і свідомості, є одним із основних завдань наратології в частині дослідження функціональних параметрів наративу й зокрема специфіки їх реалізації у БН.

Враховуючи специфіку БН, де превалує авторська інтерпретація достовірних/недостовірних фактів, що послужили основою для реконструкції життєвого шляху персонажа, а також численні типології

нараторів у художньому тексті (див., наприклад: [Бобкова 2000а, 2000б; Женетт 1998; Кухаренко 2004; Павичич 2011; Падучева 1996; Шмид 2003 та ін.]), у яких визначається статус наратора (суб'єкта мовлення і суб'єкта свідомості), виокремлюємо типи нараторів відповідно до трьох критеріїв [Быстров 2014г]. У суб'єктній організації БН обидва суб'єкти входять до наведених вище критеріїв виокремлення типів нараторів (див. табл. 2.1.).

Таблиця 2.1

### Типологія нараторів

Позначення типу наратора	Критерій	Тип наратора
T1	Спосіб зображення точки зору наратора	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Експліцитний наратор</li> <li>• Імпліцитний наратор</li> </ul>
T2	Ступінь входження наратора в наратив	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Первинний наратор</li> <li>• Вторинний наратор</li> <li>• Метанаратор</li> </ul>
T3	Позиція наратора в площині наративу	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Гомодієгетичний наратор</li> <li>• Гетеродієгетичний наратор</li> </ul>

#### **(T1) Експліцитний наратор, імпліцитний наратор.**

Історія застосування категорії експліцитного ('the real') / імпліцитного ('the implied') автора сягає ще 60-х років ХХ століття, коли американський літературознавець В. Бут увів у науковий ужиток ці два поняття [Booth 1983]. Реферований виклад концепції імпліцитного автора та її теоретичні модифікації в західному літературознавстві другої половини ХХ століття вичерпно подано у статті Р. Яремка [Яремко 2009].

Попри всі спроби нівелювати абстрактний рівень моделі літературної комунікації і фігури ідеального автора як проміжного конструкту, а також безособовості моделі-автора вкласти в рамки віртуальної текстової реальності, категорія імпліцитного автора – це “центральна і водночас базова фігура естетичної системи твору, яка забезпечує єдність усіх його суб'єктних сфер і виявляється у співвідношенні абстрактного, наративного та дійового рівнів літературної комунікації” [там само, с. 253–254]. Тому цілком виправданим

видається розмежування понять “експліцитний наратор”, “імпліцитний наратор” як основних у сучасній наратології. Більше того, імпліцитний автор як “складний психологічний конструкт, що виникає на тлі тексту й не існує за його межами, свідомо створює наратора” [Палійчук 2011, с. 6], а точніше – моделі “імпліцитного/експліцитного наратора”.

Експліцитний спосіб розгортання наративу, який відбувається шляхом зображення точки зору наратора, спрямовано на конкретну репрезентацію себе і свого життєвого досвіду з указівкою на ім’я (використання особового займенника чи дієслова в першій особі), розповіддю про своє життя у співвідношенні з можливим адресатом (the implied reader) наративу (рідше – життя іншого персонажа), реальні події та відповідним ставленням до них та ін.

Прикладом експліцитного наратора може виступати позиція автора автобіографічного роману “Lunar Park” Брет Елліс. І реальний Елліс, і фікціональний Елліс у романі обидва поділяють однакову позицію щодо достовірності викладу подій і фактів. На перший погляд, у романі важко розмежувати реальні автобіографічні факти з життя Елліса від фікціональних подій, оскільки автор дозволяє собі своєрідну гру з фактами про своє життя, іноді їх перебільшуючи, спотворюючи чи просто заново переосмислюючи. Наприклад, автор гіперболізує, заявляючи, що він обідав у Білому домі влітку 1986 року із синами Джорджа Буша, які начебто були поціновувачами його мистецтва, чи цілком вигаданим є персонаж Джейн Денніс, молодої моделі і акторки. Однак далі Елліс повертається до реальних біографічних фактів:

*I’ve recounted the “incidents” in sequential order. <...> These events were inevitable, and would have occurred no matter where I was at that particular moment in my life [Ellis, Lunar Park, p. 39–40].*

Уведенням імпліцитного наратора підкреслюється неминучість його суб’єктивної точки зору у стосунку до персонажів, ситуацій, подій у формі або “симптомів, чи індиціальних знаків” [Шмид 2003, с. 39], або імплікованих “текстуальних варіантів” (textual choices) за В. Бутом [Booth 1983, p. 75], або свідомим чи несвідомим спотворенням фактів (іноді хибних оцінок), але в той же час із урахуванням відповідних соціально-історичних чинників чи впливу дійсності. Не можна не погодитися із Д. Шеном про те, що життєвий досвід експлі-

цитного наратора (нарація від 1-ї особи) надбудовується над текстуальними варіантами імпліцитного наратора (нарація від 3-ї особи) [Shen 2010, p. 226].

У будь-якому випадку імпліцитний наратор поводить себе як очевидець чи навіть учасник подій, він обов'язково повідомляє про джерела “своєї інформації” і який переважно поділяє погляди та систему цінностей автора чи, навпаки, є носієм (суб'єктом) чужої свідомості.

Так, імпліцитний наратор-біограф Джеффри Брейтвейт, який у дусі постмодернізму позиціонує себе як “hesitating narrator” [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 89], що є типовою ознакою усіх романів Дж. Барнса, схильний радше до внутрішніх сумнівів, обмеженої й суб'єктивної оцінки подій, аніж до авторитарно-нав'язливої, всюдисущої та об'єктивної оцінки ситуації. Більше того, вигаданому нараторові вдається ознайомити читача із власними біографічними даними:

*60+ widowed doctor, children grown up, active, cheerful if inclined to melancholy, kindly, non-smoker, amateur Flaubert scholar, likes reading, food, travel to familiar places, old films, has friends, but seeks <...>* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 95].

Очевидний блендинг автора й наратора можна спостерігати тоді, коли останній намагається пояснити читачам значення точки зору наратора на науковий виклад фактів біографії:

*The author in his book must be like God in his universe, everywhere present and nowhere visible. Omniscience is impossible, man's knowledge is partial, therefore the novel itself must be partial* [там само, p. 88–89].

Очевидцем подій та їх інтерпретатором може виступати й інший імпліцитний наратор, який, відшукуючи біографічні факти з історії життя біографічного суб'єкта, водночас стає об'єктом висвітлення однаковою мірою власного життя, а також життя особи, яку він описує:

*Mr Shakespeare was both poet and player. I speak not just of his profession, but of his identity. He was author and actor. In a word, Mr Shakespeare was an AUCTOR. It's the ancient way to spell the word author. But it is more than that. I mean that any man is both the author and the actor of his own life. He is its auctor. Both in the world of the stage and on the world's stage* [Nye, *The Late Shakespeare*, p. 40–41].

Наратор може ототожнювати себе з автором роману, який користується прийомом удаваного самоусунення, і біографічним суб'єктом художньої біографії – Вільямом Шекспіром, інколи ставлячи під

сумнів особистість автора. Постмодерністська концепція “смерті автора” Р. Барта заперечує суверенну суб’єктивність особистості і стверджує, що авторська свідомість розчиняється в тексті [Барт 1994, с. 358], чим зумовлюється перевага радше критичного, аніж художньо-образного зображення героя:

*I am a player – which is to say, a man speaking words that are never his own, an actor of word-works, talking because he is on stage and it is demanded that he should talk, and because he is afraid of the dark and the silence that will fall with final curtain [Nye, The Late Shakespeare, p. 192].*

Точка зору наратора на життєву історію Шекспіра виявляється в якомусь не зовсім серйозному магічному жонглюванні із словами (*‘magical operations with words’*), або в безпосередній грі слів (*‘a pleasure of playing with vocabulary’*) імпліцитного наратора.

## **(Т2) Первинний наратор, вторинний наратор, метанаратор.**

Указані наратори діють як фікціональні особистості БН у межах одного твору (роману), причому їх перелік може бути продовжено (метаметанаратор, метаметаметанаратор і т.ін), що, однак, не завжди передбачає ієрархії відповідних типів. Застосування префікса *мета-* доводить не тільки авторське втручання в наратив, а радше те, що М.-Л. Раян [Ryan 1991, p. 93] називає художнім метатекстом (metatext of a fiction, metafiction), чим визнається фікціональний “вторинний” статус цільового тексту.

Первинного наратора визначаємо як особу реального чи вигаданого біографа або суб’єкта мовлення, який відтворює окремі етапи, факти й події свого життя чи життя іншої особи і виступає “регулятивною основою у процесі селекції документального матеріалу і формуванні змістових текстових категорій” [Бобкова 2009б, с. 8].

Первинний наратор існує на “первинному” наративному рівні тексту й веде оповідь про наративний, фікціональний (можливий) світ тексту з його просторовими й часовими параметрами, від яких наратор знаходиться на певній відстані. Відповідно, сфера існування вторинного наратора – вторинний наративний рівень, а його функції полягають у зображенні життєвого шляху певної особи, чие “я” відтворюється й реконструюється у БН на метанаративному рівні, і є результатом взаємодії суб’єкта мовлення і свідомості. Наративною інс-

танцією в цьому випадку може виступати як суб'єкт мовлення, так і суб'єкт свідомості, а наратор не належить наративному світові роману.

Так, постмодерністський характер оповіді з уст вторинного наратора Брейтвейта з “Папуги Флобера” Дж. Барнса простежується в альтернативних, цілком вигаданих (у нашому випадку метанаративних версіях біографії Флобера). По-перше, реалізація метанаративної версії біографії Флобера здійснюється в передорученій розповіді про нього з перспективи його коханки Луїзи Коле, яка претендує на об'єктивність зображення біографії Флобера:

*You have heard different versions, no doubt? The truth is simple* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 143]. *[T]he days of loyally believing false things about Gustave are over* [там само, p. 148].

По-друге, історія життя і смерті Елен, дружини самого наратора, є ні чим іншим як вигадкою (судячи з назви ‘Pure Story’), а описані в ній події безпосередньо стосуються Мадам Боварі, персонажа з однойменного роману Гюстава Флобера. Водночас, цю історію можна зарахувати до автобіографічної, оскільки в ній розкривається точка зору наратора у спробі реконструювати історію життя Флобера.

Подвійну сутність метанаратора й метафікціональність БН можна спостерігати у вже згаданому романі Б. Елліса “Lunar Park”. Стверджувати про метанаративність оповіді можна вже з першого рядка роману, де простежуємо саморепрезентацію голосу метанаратора:

*“You do an awfully good impression of yourself”* [Ellis, *Lunar Park*, p. 3].

Його присутність у першій главі роману скоріше нагадує вигаданого, аніж справжнього Елліса:

*“I was a mystery, an enigma, and that was what mattered”* [там само, p. 24].

Цей фрагмент демонструє стирання присутності наратора, у ньому відбувається метафікціональна інтерпретація власного “я” на майже пародійному рівні (під впливом алкоголю і наркотиків в образі серійного вбивці):

*“I found myself in Patrick Bateman's shoes: I felt like an unreliable narrator, even though I knew I wasn't. Yet then I thought: Well, had he?”* [там само, p. 161].

Подібну інтерпретацію позиції наратора знаходимо в зображенні ілюзорного світу метанаратора, а також у думках, які його пе-

реслідують упродовж роману, чим підкреслюється фікціональна основа БН:

*“Bret Ellis is not a character in a book <...> You’re not a fictional character, are you, Mr. Ellis?”* [там само, р. 164].

### **(ТЗ) Гомодієгетичний і гетеродієгетичний наратор.**

Дихотомічне протиставлення гомодієгетичного і гетеродієгетичного нараторів (терміни Ж. Женетта) (традиційно в стилістиці – наратора від першої особи (Ich-Erzähler) і наратора від третьої особи (Er-Erzähler)) характеризує присутність кожного з них у двох площинах БН – як суб’єкта мовлення, так і суб’єкта свідомості.

Голос гомодієгетичного наратора закорінений в оповіді від 1-ї особи. Цей тип оповідача присутній у наративі експліцитно і є невід’ємною частиною наративного світу. У наративі від 3-ї особи статус наратора – гетеродієгетичний, він не є складником наративного світу.

В автобіографії, відповідно до цієї класифікації, наратор як очевидець і свідок власних подій життя стає учасником зображуваних подій, передає свої враження від першої особи, співвідносячи документальні факти зі свого життя із історією роду, вписуючи їх до сімейно-родинної хроніки.

Так, згідно з типологією нараторів Ж. Женетта [Женетт 1998], автора художньої автобіографії М. Еміса “Experience: A Memoir” можна кваліфікувати як гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації, де він розповідає власну історію і діє як головна особа твору. Діагностика наратора ускладнюється тим, що М. Еміс веде оповідь від першої особи (“я-справжнього” і “я-вигаданого”, “я-автора” і “я-героя”), будучи водночас наратором-персонажем і наратором-очевидцем.

Пишучи власну автобіографію, наратор постає в ній як поєднання суб’єкта мовлення (Мартін-письменник), що виступає регулятором організації текстового матеріалу, та суб’єкта свідомості (Мартін-персонаж), що є реальною особою, образ якої утілюється в постмодерністський колаж спогадів, покладених в основу створення і формування тексту автобіографії. У нашому випадку результатом такого поєднання взаємодії двох вищевказаних суб’єктів стає гомодієгетичний наратор (Мартін-наратор), що постає певною мірою моделлю

мовної особистості реальної особи, тобто реконструйованого “я”, а також особи, обмеженої просторово-часовими параметрами тексту [Бобкова 2009б, с. 16].

Наведемо деякі фрагменти БН, у яких виявлено статус гомодієгетичного наратора. Роздуми наратора про суїцид, хоча і не власний, а лише як про певне абстрактне поняття, демонструють його невпевненість у собі, часткову слабкість характеру та домінуючу роль жертви життєвих обставин:

*When I was younger and stupider I came up with another strategy for dealing with it: suicide. It was always a fantasy, a way of deffering fear, and could never have been an option while either of my parents was still alive. But it seemed to help”* [Amis, *Experience: a Memoir*, p. 122].

Відчай та депресивний настрій простежуються і в описах постійних страждань від зубного болю. Мартін доводить себе до такого психологічного стану постійної жертви, що навіть після зникнення фізичного болю, він усе ще асоціює себе із ним:

*Yes, but at least the toothache were me, and the Clamp is not me, even though it is trying to live in the middle of my head* [там само, p. 155].

*I was in the new world but I wanted to be back in the old one, with its pitifully ineffectual dental floss, its icepacks and Water picks – and all the toothache and all the denial* [там само, p. 154].

Відомий англomовний письменник сучасності Дж. М. Кутзее в автобіографічній трилогії “*Boyhood. Scenes from Provincial Life*”, “*Youth. Scenes from Provincial Life II*”, “*Summertime*” (1997–2009) використовує досить рідкісну для автобіографії форму викладу від третьої особи, застосовуючи ефект “очуднення” (рос. остранение) жанру автобіографії (термін В. Шкловського). Вводячи особовий займенник *he*, яким дистанціюється неперсоніфікований голос оповідача від зображуваного суб’єкта свідомості, автор створює “себе іншого”, чим можна пояснити не тільки об’єктивність оповіді, але й усвідомлене домінування інтенції автора у виборі мовних засобів: правдиво і точно викласти самоідентичність особистості або напівбіографію від третьої особи про “себе іншого”. Д. Атвел застосовує для такого опису термін *autrebiography* [Attwell 1992, p. 394].

У той же час, наприклад, у романі “*Youth. Scenes from Provincial Life II*” залучений до оповіді наратор може випадково від третьої особи перейти до оповіді від першої особи:



*The life of the mind, he thinks to himself: is what we have dedicated ourselves to, I and these other lonely wanderers in the bowels of the British Museum? Will there be a reward for us one day? Will our solitariness lift, or is the life of the mind its own reward?* [Coetzee, *Youth. Scenes from Provincial Life II*, p. 55].

Критично оцінюючи свої стосунки і забобони, розгортання само-оцінки молодого Джона здійснюється за рахунок особового займенника *I*.

У романі “Summertime”, уведений Дж. Кутзее гетеродієгетичний наратор доктор Вінсент, який ніколи не був знайомий із реальним Кутзее, зображає останнього відомим письменником, який давно помер, однак у нехарактерному для нього образі дивної і неприємної людини.

*In appearance he was not what most people would call attractive. He was scrawny, he had a beard, he wore horn-rimmed glasses and sandals. He looked out of place, like a bird, one of those flightless birds; or like an abstracted scientist who had wandered by mistake out of his laboratory. There was an air of seediness about him too, an air of failure* [Coetzee, *Summertime*, p. 21].

Отже, суб’єктна організація БН є співвіднесеністю усіх сегментів наративу із суб’єктом мовлення і суб’єктом свідомості: суб’єкт мовлення – це сам мовець, а суб’єкт свідомості – той, чия свідомість відображається (передається) в мовленні суб’єкта. У цьому зв’язку констатуємо специфіку реалізації моделювальної і конструктивної функцій суб’єктної організації БН, яка формується типологією нараторів і визначає макрорівень наративного світу.

## **2.2. Мікрорівень наративного простору: дейктична стратифікація**

Лінгвокогнітивна інтерпретація БН не була б повною мірою окреслена без урахування його дейктичних параметрів. Категорія дейксису, на думку Р. Цура, “не менш когнітивна за своєю сутністю, аніж інші лінгвістичні явища” [Tsur 2008, p. 124], а доцільність її залучення для інтерпретації БН відображена в з’ясуванні дейктичного центру (deictic centre) й семантиці дейктичних маркерів, які допо-

магають “поринути у світ тексту та переміщуватись у дейктичному просторі фікціонального світу” [Contemporary Stylistics 2007, p. 125].

Встановлення лінгвокогнітивної специфіки дейктичного простору наративу дозволяє висвітлити способи його лінгвальної репрезентації у БН.

У сучасних лінгвістичних розвідках дейктичні параметри – суб’єкт (суб’єктний дейксис), місце (просторовий дейксис) і час (часовий дейксис) – розглядаються не тільки як одні із особливих компонентів наративної мови і механізмів референції, а як структурні фрейми, які беруть участь у концептуалізації наративу (див., наприклад: [Herman 2002; Lenz 2003; McIntyre 2006; Werth 1995]).

Когнітивний підхід до аналізу БН дозволяє пояснити процес його творення через встановлення зв’язку між автором біографічного тексту, його читачем і власне текстом біографії, у якому формування і семантизація ментальних репрезентацій досвіду людини здійснюється у формі зображуваних об’єктів, станів, подій, персонажів і ситуацій [Werth 1995, p. 184].

Відношення, якими позначаються місце, предмет або особа, є одними із тих визначальних параметрів, з якими зіштовхується людина в процесі пізнання навколишнього світу. Вивчаючи взаємозв’язок людини з простором, ми маємо справу, по-перше, з навколишнім світом людини (фізичним простором), по-друге, з її соціально-культурним світом і, по-третє, з її внутрішнім світом. Сприйняття людиною сутності наративного простору егоцентричне: *ego* ставиться в центр наративної світобудови.

Загалом, людина використовує особистісний і соціальний простір, сприймаючи його під впливом тієї чи іншої культури. Водночас, суб’єкт наділений ментальною активністю і здатністю суб’єктивного бачення, сприйняття і оцінки реального світу в тексті, який “визнано однією із форм закріплення когнітивного та соціально-історичного досвіду соціуму” [Гетьман 1999, с. 40]. Крім того, суб’єкт, який спроможний узагальнювати і концептуалізувати факти, створює джерело мисленнєвої референтності (наприклад, пам’ять про прочитане чи побачене) у формі наративу. Тому БН притаманна, з одного боку, *референтність* (відповідність особам, предметам і явищам реального світу), що було висвітлено в попередньому підрозділі 2.1., а з іншого, – характеристика зображуваних ситуацій фікціонального світу нарати-

ву здійснюється через просторовий дейксис, який об'єктивується найзагальнішими просторовими смислами, просторово-часовими дейктичними маркерами місця, напрямку і відстані. Як зазначає О. В. Падучева, “засоби здійснення референції завжди дейктичні і становлять ядро егоцентричних елементів мови” [Падучева 1996, с. 245].

Пам'ять і уява як мисленнєві конструкти, а також ментальні простори і теорія блендингу, визначаємо як посередники в розумінні дейктичних уживань у наративі. Досліджуючи дейксис, К. Бюлер творчо підійшов до питання розробки традиційного розуміння лінгвістичної категорії дейксису, увівши термін *deixis am phantasma* (уявний дейксис, який стосується відсутніх референтів), згідно з яким проєкція дейктичного центру зорієнтована на контекст, який міститься в уяві його учасника [Buhler 1990].

Традиційними дейктичними конститuentами наративу вважаються особа, місце і час. Спочатку дейксис вивчався на межі двох лінгвістичних наук – прагматики й семантики. У світлі референтної функції дейксису Дж. Лайонз ще в 1977 році визначав категорію дейксису як “місцерозташування та ідентифікації осіб, предметів, подій, процесів і видів діяльності про які йдеться або які маються на увазі, а також і в яких відношеннях вони перебувають до створеного просторово-темпорального контексту і самого акту висловлення та участі в ньому” [Lyons 1979, p. 579].

У центрі нашої уваги знаходиться дейксис художньої оповіді, який пов'язаний, найперше, зі створенням просторово-часових координат БН, оцінкою подій і персонажів з точки зору спостерігача (автора, наратора), позиція якого “не збігається із просторовою точкою відліку” [Апресян 1986, с. 7]. На таку “вторинну” функцію дейксису художньої оповіді вказували окремі лінгвісти (див., наприклад: [Сребрянская 2005; Fillmore 1997 та ін.]), протиставляючи його дейксису в реальній мовленнєвій ситуації.

Враховуючи багатогранність і функціональні можливості дейктичного опису наративу, вважаємо, що дейктичні категорії переходять на більш складний рівень лінгвокогнітивного аналізу дейктичного континууму [Zubin 1995, p. 139] і становлять стратифікаційні параметри мікрорівня наративного світу. Ми маємо справу із наративним дейксисом БН, що становить невід'ємний елемент наративу, а орієнтаційні параметри наративного дейксису визначаються безпосередньою його участю в біографічному наратотворенні.

З-поміж різних класифікацій дейктичних елементів як особливих лінгвальних виразників просторово-часових і суб'єктно-об'єктних відношень у наративі [Сребрянская 2005; Fillmore 1997; Levinson 1983; Jeffries et. al 2010; Stockwell 2002] в рамках когнітивної поетики/стилістики видається можливим адаптувати дейктичні категорії до умов функціонування біографічного літературного тексту.

Дейксис як універсальна властивість мови насамперед є категорією мовленнєвої комунікації, реалізація якої відбувається через указівку на особу (суб'єкт), простір і час: я–тут–зараз. Якщо особа, простір і час об'єктивно маніфестуються в безпосередній мовленнєвій ситуації, тоді вони формують поверхневу текстову структуру в дейктичному вимірі наративу або класичну (canonical) мовленнєву ситуацію за Дж. Лайонзом. Звідси випливає, що інтерпретація дейксису стосується канонічного контексту, тобто контексту, зорієнтованого на мовця і, відповідно, наратора як дейктичного центру. У канонічному контексті наратор по-своєму розповідає про події, які вже відбулися і стосуються зображеної реальності.

З'ясуванню лінгвокогнітивних особливостей дейксису в наративі необхідним видається аналіз ситуативного дейксису. В основі типових дейктичних категорій мовленнєвої ситуації – мовець (*I*), місце (*here*) і час висловлення (*now*) – лежить дейктичний центр (*origo*).

Канонічна мовленнєва ситуація будується за відповідними параметрами:

1. Єдність комунікантів (мовець (*speaker*) і слухач (*hearer*) присутні в контексті повідомлення).
2. Єдність часу (одночасне проголошення і сприйняття висловлення).
3. Єдність місця (мовець і слухач перебувають у спільному полі зору) [Lyons 1979, p. 453].

Особу, простір і час ми позначаємо в термінах *первинного* (*primary*) дейксису як область дії ближнього (*proximal*) дейксису або трьох основних дейктичних вимірів, що відображає первинну, або канонічну мовленнєву ситуацію: особистісний, просторовий і часовий виміри. Точкою відліку в такій ситуації є теперішній момент мовлення, усі дії і події зорієнтовані саме на момент мовлення, а часова локалізація мовця в зовнішньому світі, або точка відліку, що збігається з моментом мовлення, переміщується синхронно відповідно до реального перебігу часу.

*Вторинний* (secondary) дейксис, який діє в рамках неканонічної мовленнєвої ситуації, або в “наративному режимі” [Сребрянская 2005, с. 24; Коржачкина 2004], актуалізується в літературному наративному тексті. Вторинний дейксис об’єктивує переміщення первинних дейктичних вимірів, він зорієнтований на ретроспективну точку відліку, тобто тимчасову позицію спостерігача. Крім того, у ньому локалізується спостерігач у поточному текстовому часі і фіксується тимчасова впорядкованість подій з урахуванням його позиції в системі вторинно-дейктичних координат відносно ретроспективної точки відліку. Цей тип дейксису безпосередньо не пов’язаний з моментом мовлення й поточною мовленнєвою ситуацією, це дейксис плану оповіді, або дейксис літературного твору, і ширше – *наративний дейксис* у нашому дослідженні, який характеризується “незбігом місця мовця із просторовою точкою відліку” [Апресян 1986, с. 7] в наративному тексті.

Одним із підходів, який стосується використання дейксису в наративі, є теорія дейктичного переміщення (deictic shift theory) (далі – ТДП). Основні положення міждисциплінарної ТДП, які були окреслені ще в 1995 р. у збірнику наукових праць “Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective”, стосуються нарататора (читача) в спроектованих наративних дейктичних центрах. Основна теза цієї теорії декларує когнітивний процес залучення нарататора до інтерпретації наративу, тобто його когнітивної позиції (cognitive stance) в межах ментально сконструйованого текстового світу.

Таким чином, згідно з ТДП, читач має можливість з позиції біографічного персонажа або нарататора наративного світу інтерпретувати дейктичний простір у трьох координатах – суб’єктному, часовому і просторовому дейксисах [Бистров 2013а, 2015а].

Наприклад, Д. Герман, один із основоположників когнітивної наратології, розглядає шість ключових понять, які беруть участь у моделюванні мовної картини світу суб’єкта, вказуючи на їхню релевантність для теорії наративу: дейктичний зсув, розмежування “фігура – фон”, поняття “зон, орієнтирів і напрямків”, розмежування “топологічних (внутрішніх) – проєктивних (відносно спостерігача) локалізацій”, дейктичних функцій дієслів руху й розрізнення систем просторової когніції “що – де” [Herman 2002, p. 270–271].

Поданий нижче фрагмент відбиває дейктичний центр, що пов'язаний з біографічним суб'єктом (the subject):

*The young man [Somerset Maugham] of twenty-four who returned to resume his life in England was very different from the callow graduate who had left for Spain the previous year. Maugham had grown considerably in confidence: he had enjoyed himself immensely in Seville: he was personable, attractive to both men and women, and he was possessed of enormous creative energy and appetite for hard work. Now he was intent on taking his career forward, determined to make of his writing a paying business* [Hastings, *The Secret Lives of Somerset Maugham*, p. 63].

Лінгвістичні маркери суб'єктивності в цьому фрагменті дозволяють наратору дійти висновку про зовнішньоідентифікаційну орієнтацію (з позиції наратора) на біографічний суб'єкт *Somerset Maugham*. Дейктичний центр актуалізується найперше завдяки вживанню просторових (*in England, in Seville*) та часових дейктичних ідентифікаторів (*the previous year, now*), де останні сприймаються із ретроспективної точки зору наратора.

Отже, у вторинному дейксисі, який пов'язаний із біографічним суб'єктом, простором і часом наративу, момент мовлення, тимчасова локалізація мовця, момент його мовленнєвої дії не збігаються із точкою відліку і теперішнім часом спостерігача: мовець оперує елементами чужої свідомості, свідомості спостерігача, будучи свого роду “уповноваженим” представником спостерігача в мовленнєвій ситуації [Коржачкина 2004]. За допомогою категорій суб'єктного, просторового й часового дейксису стає можливим осмислення складних когнітивних процесів, пов'язаних з інтерпретацією дейктичної позиції автора-суб'єкта, автосуб'єкта БН (вияву власного “я”) чи суб'єкта про іншого суб'єкта, а також урахування їх мовної об'єктивації у БН із залученням дейктичних індикаторів.

### **2.3. Біографічний суб'єкт у типології дейктичних центрів**

Дейктичний простір БН визначається когнітивною структурою, яка отримує назву дейктичного центру. Дейктичними центрами БН можуть виступати автор-суб'єкт, наратор-суб'єкт і автосуб'єкт, які, проектуючи біографічний суб'єкт на фікціональну реальність,

займають відносно нього певну просторову позицію в зображеній наративній ситуації [Бистров 2015а]. Ці когнітивні структури беруть участь у встановленні зв'язку між типом суб'єктного дейксису і біографічним суб'єктом у дейктичній стратифікації наративного простору.

**2.3.1. Автор-суб'єкт.** Вербальну основу суб'єктного дейксису становлять висловлення, які стосуються учасників наративу. Вербалізаторами суб'єктного дейксису, головним чином, є особові займенники однини і множини *I/me/you/he/she/we/they*, які, окрім основної функції заміщення імені, виконують індексальну, або дейктичну функцію.

Коли оповідь ведеться від третьої особи за участю автора БН в аукторіальній ситуації (authorial situation) [Stanzel 1986], між ним і зображуваним об'єктом існує часова і просторова дистанція, а також дві контрастуючі сфери реалізації дейксису, на які зорієнтований читач. Тут йдеться про "сферу дії і те, що уявляє повний свободи, незалежний і повновладний посередник, який відкрито себе демонструє" [Филіюшкіна 2011, с. 143].

Позиція біографічного суб'єкта наративу актуалізується в дейктичному центрі "автор-суб'єкт" (author-subject). Коментуюча функція автора-суб'єкта і увага нарататора у стосунку до біографічного суб'єкта об'єктивується за допомогою дейктичних маркерів третьої особи – особових, присвійних і зворотних займенників *he, his, himself*:

*As young children in New York he and William were frequently taken to pantomimes, circuses and similar entertainments by their parents, who were themselves regular playgoers. One of his earliest and most vivid memories was of his mother and father going off one winter's evening from the house on Fourteenth Street to see a celebrated actress of the time, Charlotte Cushman, in Henry VII, leaving himself and his brother, aged about seven and eight respectively, to do their preparation for the next day's lessons <...>* [Lodge, *Author, Author*, p. 107].

Автор-суб'єкт, від імені якого ведеться розповідь про біографічний суб'єкт, має можливість скористатись вставленим сегментом автонаративу, що стосується зображення одного і того ж суб'єкта (відбувається так звана діалогічна взаємодія первинного і вторинного наративів). У цьому випадку використовуються ті ж самі дейктичні маркери на позначення третьої особи однини:

*Enthralled by the Arabian Nights and by several accounts of journeys through the Levant, he [Maugham] had longed to explore the exotic and unknown, a desire that remained unfulfilled while in Whitstable where all he could do was gaze out over the cold North Sea and dream of escape. But now he was entirely independent, with nothing and nobody to constrain him or require his presence. 'Life was before him and time of no account. He could wander, for years if he chose, in unfrequented places, among strange peoples. <...> He did not know what he sought or what his journeys would bring him; but he had a feeling he would learn something new about life and gain some clue to the mystery' [Hastings, *The Secret Lives of Somerset Maugham*, p. 60].*

**2.3.2. Наратор-суб'єкт.** Центром орієнтації для наратора стає біографія іншого суб'єкта крізь її сприйняття і осмислення уведеним наратором БН, що зводить його функцію до спроби подачі інформації в зображеній реальності. Зазвичай дейктичний маркер *I*, актуалізуючи мовну особистість наратора, одночасно об'єктивує суб'єкта нарації (того, хто розповідає) і об'єкта нарації (того, про кого розповідається) в дейктичному центрі “наратор-суб'єкт” (narrator-subject) з уживанням дейктичних займенників *I, me, my, she*.

Така організаційна структура розхитує дейктичний центр наратора-суб'єкта БН у зображенні ним достовірних подій історії життя, оскільки автор-суб'єкт, наратор-суб'єкт і біографічний суб'єкт зливаються в один бленд:

*This letter always calms me. The function of the sun is not to help the cabbages along, and I am telling you a pure story. She [Ellen] was born in 1920, married in 1940, gave birth in 1942 and 1946, died in 1975.*

*I'll start again. Small people are meant to be neat, aren't they; but Ellen wasn't. She was just over five feet tall, yet moved awkwardly; she ran at things and tripped. She bruised easily, but didn't notice it [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 162].*

Іноді саморепрезентація “я” біографічного суб'єкта в дейктичному центрі “наратор-суб'єкт” відбувається із залученням особового займенника другої особи *you*, який виконує контактовстановлювальну функцію з боку абстрактного автора через звернення до потенційного читача. Наприклад, у попередньому фрагменті ця функція реалізується дейктичним займенником *you* (“*I am telling you a pure story*”).



Інша, контактопідтримувальна інформативна функція наратора-суб'єкта може реалізовуватися в питальних реченнях, прямих звертаннях у процесі саморепрезентації з метою розвіювання недовіри й сумнівів у потенційного читача (дейктичні особові і присвійні займенники *I, me, you, my, his*):

*Who am I? Reader, I will tell you suddenly. My name is Robert Reynolds alias Pickleherring and my game is that of comedian and believe me I was well-acquainted with our famous Mr Shakespeare when I was young. I acted in his plays. I knew his ways* [Nye, *The Late Mr. Shakespeare*, p. 1].

Ю. Шевельов коментує ситуацію уживання “ти” замість “я” в контексті розгляду форми осіб дієслова так: “Ця транспозиція першої особи на другу може бути зумовлена потребою, так би мовити, “об’єктивувати” свою особу не тільки в очах слухача, але й у власних. Тоді мовець може звертатись в другій особі сам до себе” [Шерех (Шевельов) 1951, с. 293].

Особовий займенник другої особи *you* може стати сигналом контактновстановлення, коли наратор-суб'єкт дає змогу читачеві відчувати зміни емоційного стану і того, що було пережито ним самим, водночас перетворюючи наратора на “тимчасовий” персонаж (використання займенника *you* в апелятивній функції):

*I find it a pretty uncomfortable experience, watching small children and what moulds and influences them, and they become adolescents, and you know exactly why they do this or that, while they often do not. Or, after a separation you meet this child grown or half-grown, and you find yourself searching in eyes that are unconscious of what you are looking for, or examine the way arms go around a friend, stiffly or warmly, or how a hand rests tenderly on the head of a dog* [Lessing, *Under My Skin*, p. 35].

Обидві зазначені функції контактовстановлення і контактопідтримки інтимізують БН. Явище транспозиції суб'єкта, зокрема використання в наративі замість займенника *I* особового займенника *you* і відповідної дієслівної форми, пов'язані із наративним кодом інтимізації, який визначається стосунками між наратором, який його вербалізує, та наратором, що його зчитує [Палійчук 2011, с. 3]. У цьому випадку інтимізуючі звертання забезпечують “художній інтеракт” [Корольова 2003, с. 18], що уможлиблює реалізацію ефекту емоційно-інтелектуального спілкування абстрактного автора із читачем, адже

скорочується наративна дистанція, і виникає психологічна близькість між ними.

**2.3.3. Автосуб'єкт.** Біографічна оповідь ведеться від першої особи, а наратор може бути спостерігачем або учасником, тобто біографічний суб'єкт знаходиться в дійктичному центрі “автосуб'єкт”:

*I was born in San Francisco, California. I have in consequence always preferred living in a temperate climate <...> I myself have had no liking for violence and have always enjoyed the pleasures of needlework and gardening [Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 3].*

*I cannot remember my parents arguing ever. I only recall one occasion when I heard my parents' voices raised against each other and it terrified the life out of me [Fry, *Moab is My Washpot. An Autobiography*, p. 163].*

Актуалізація авторського “я” характерна для зображення себе як частини групи людей (для автора-суб'єкта це “вони”) і сприймається як частина цілого:

*For years I remained so delicate that my parents had but little hope of bringing me up; and yet I have survived five brothers and two sisters, and many of my contemporaries; I have outlined my wife and daughter, too – and from all **those who** have had some knowledge at least of these old times **you** alone are left. It has been my lot to lay in an early grave many honest hearts, many brilliant promises, many hopes full of life. And I must think not only of **myself** but of **others**; weigh the claims of affection and conscience against my own sincerity of purpose [Conrad, *A Personal Record*].*

Водночас, біографічний суб'єкт, який знаходиться в дійктичному центрі “автосуб'єкт”, може усвідомлювати себе членом соціуму – сім'ї (дейктичний маркер *I* об'єднується із займенником *we*):

*We spoke English in the house and from the age of six I went to a church school run by monoglot nuns on the Playa Trienta y Tres [Boyd, *Any Human Heart*, p. 9], або як частину соціуму, частину населення країни чи світу загалом (“ми всі разом”): *We were playing a role. The play had been written by 'History' – the French Revolution. We were united with each other by superiority of character, because we were revolutionaries and good [Lessing, *Under my skin*, p. 280].**

Крім того, біографічний суб'єкт може теж ототожнювати себе з членами родини (*I + we*):

*I ran away into the bush sobbing. I thought our house would be burnt down and that would be the end of our family, for we had nothing except what was in the old house [там само, р. 120].*

*At various times in my life I got to know several houses in Marandellas, but only one do I remember well. It was not more than seven or eight miles from the place in the bush where we – the family – camped, near my brother's school, two or three times a year: I wrote about this in African Laughter [там само, р. 148].*

Отже, особові займенники належать до класу дейктичних маркерів, які актуалізують роль суб'єкта БН. Суб'єктний дейксис дає можливість визначати положення дейктичних центрів у наративному просторі: положення “у центрі” (пріоритетна функція автора-суб'єкта), посередницька функція наратора-суб'єкта, а також поєднання функцій спостерігача і учасника БН (об'єднувальна функція авто-суб'єкта). Ці функції цілком підтверджують специфіку дейктичної організації БН, адже “сутність дейксису не суб'єктивна, а інтер-суб'єктивна” [Мельник 2013, с. 12].

Суб'єктний дейксис забезпечує проєкцію дейктичного центру на зображену реальність з певної просторової позиції:

- біографічний суб'єкт у дейктичному центрі “автор-суб'єкт”,
- біографічний суб'єкт у дейктичному центрі “наратор-суб'єкт”,
- біографічний суб'єкт у дейктичному центрі “автосуб'єкт”.

#### **2.4. Метафорична концептуалізація просторово-часового дейксису**

Ще з часів античності людина робила спроби впорядкувати власний досвід за найбільш загальними категоріями з метою осягнення вражаючого розмаїття світу. Однак конкурентом об'єктивної або первинної репрезентації дійсності постала образна (або вторинна) концептуалізація і категоризація сукупності знань про світ, у якій процеси людського мислення в оповідному тексті (наративі) об'єктивуються мовними засобами, що відтак підтверджує фундаментальність когнітивного виміру сучасних лінгвістичних студій.

У цьому підрозділі маємо на меті встановити специфіку метафоричної концептуалізації дейктичного простору наративу і висвітлення

способів його лінгвальної репрезентації. Перед тим, як зосередити увагу на співвідношенні дейктичних категорій простору і часу в структурі орієнтаційної концептуальної метафори, необхідно з'ясувати форми вираження проєкцій дейктичного центру в системі хроно-топного континууму.

Проєкція дейктичного центру на біографічний суб'єкт у просторовому дейксисі визначається за його просторовою позицією і актуалізується такими дейктичними маркерами:

- вказівними займенниками *this/that, these/those*, які є прикладами просторового дейксису. Це дейктичні терміни, що позначають близькість чи віддаленість певного референта до мовця. Вказівний займенник *this* вказує на близькість до автора-суб'єкта, наратора-суб'єкта, автосуб'єкта, а *that* навпаки – на їх віддаленість.

Так, пригадуючи певні моменти зі свого життя, автосуб'єкт намагається дати собі власну оцінку, подивитися на себе зі сторони, ніби на когось зовсім незнайомого (вживання дейктичного маркера *that*), демонструючи віддаленість від власної особи:

*Now I look back at that child, that girl, that young woman, with a more and more detached curiosity [Lessing, *Under My Skin*, p. 12].*

- просторовими прислівниками *here/there, nearby/far away, away, opposite*. Повторення епізодів з життя автосуб'єкта посилює наративну ситуацію: від “порожнечі” спогадів і аж до здійснення неосяжних мрій автора (вживання дейктичного маркера *there*):

*And of course I thought no more about it till after a quarter of a century or so an opportunity offered to go there – as if the sin of childish audacity were to be visited on my mature head. Yes. I did go there: THERE being the region of Stanley Falls, which in '68 was the blankest of blank spaces on the earth's figured surface [Conrad, *A Personal Record*].*

- локативами, наприклад, *in the valley, out of Africa*; дейктичними дієсловами *come/go, bring/take*:

*He went to Ireland since it was easy to travel there and because he did not believe it would strain his nerves [Tóibin, *The Master*, p. 21]. He needed to leave London, but he did not think that he could bear to be alone anywhere [там само, p. 21].*

Проєкція дейктичного центру на біографічний суб'єкт у темпоальному дейксисі актуалізується відповідно до часової локалізації суб'єкта:

• у висловленнях з прислівниками часу *now/then/today/yesterday/soon/later*:

*Suddenly Queeney coughed, then spat, then screamed <...>* [Bainbridge, *According to Queeney*, p. 41].

*'Threat? When was this?' For WS had been busy, these last weeks, with other matters, player's matters* [Burgess, *Nothing Like the Sun*, p. 131].

• у висловленнях з локативами *in my youth, after three weeks*:

*Two years had elapsed after my mother's death before I saw Sebastian again. In March, 1936, after a month's stay in England, I consulted a tourist office and set out for Blauberg* [Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, p. 94].

• у різних часових і видових формах дієслова:

*He had been living in these rooms in *De Vere Gardens* for almost ten years* [Tóibin, *The Master*, p. 8].

Вихід категорії дейксису в концептуальний вимір наративу передбачає процес концептуалізації просторово-часового дейксису з огляду на співвідношення дейктичних категорій простору і часу зі структурою концептуальної метафори.

На особливість темпорального дейксису в наративі вказувала Д. Шиффрін, яка у своїх розвідках опиралась на теорію наративного синтаксису В. Лабова [Labov 1972]. З огляду на широкий спектр застосування наративного аналізу, “розгляд просторів, персонажів та їх мислення становить або ті орієнтири, за якими *who, why* і *when* зливаються у *where* і передують *what* (тому, що сталося), або всі вони виявляються ужитими в темпоральних клаузах, чим створюється інтрига перед розв’язкою історії” [Schiffrin 2009, p. 422].

Вербальне втілення простору пов’язане з іменем Ю. Лотмана, який ще в 1977 році заявив про те, що “мова просторових відношень є основним засобом розуміння дійсності” [Лотман 1977, с. 218], а не просто засобом відтворення локальних характеристик дійсності. Більше того, у літературних текстах, зокрема в поезії, такі просторові опозиції, як “високий – низький”, “правий – лівий”, “близький – далекий”, “відкритий – закритий” не вирізняються таким просторовим значенням, як, наприклад, опозиції “ціннісний – неціннісний”, “хороший – поганий”, “відкритий – обмежений”, “смертний – безсмертний” у прозовому тексті.

У той час як Ю. Лотман фокусує увагу на вербальному художньому мистецтві і моделі світу одного автора, де розміщені персонажі і чиняться певні дії, відомі американські когнітивні лінгвісти Дж. Лаккофф, М. Джонсон і М. Тернер [Lakoff, Johnson 2003; Lakoff 1993; Turner 1996] звертаються до так званих просторових метафор, які закорінені у природній мові.

З іншого боку, згідно з доктриною феноменології, яка вивчає структури свідомості та їх вияви [Философский словарь 1986, с. 505], людський досвід починається із усвідомлення себе як тіла, яке розміщене у просторі. Утілена природа людської свідомості відображена в мові за допомогою сукупності метафор, які конкретизують абстрактні поняття в термінах рухомих тіл, розташованих у просторі. Тому такі лексеми, як “уверх”, “вниз”, “уперед”, “назад”, “високо”, “низько”, організують дейктичний простір, беручи до уваги тіло як точку референції. Зважаючи на вертикальне положення тіла людини, його верхню частину і нижню частину, дейктики *up* і *down* є найбільш продуктивними корелятивними сферами концептуальних метафор, як-от, HAPPY IS UP, SAD IS DOWN; MORE IS UP, LESS IS DOWN та ін.

Інші просторові концептуальні схеми, які є важливим джерелом для творення концептуальних метафор, пов'язані із так званою метафорою каналу зв'язку й передачі інформації (the conduit), метафорою-контейнером (the container) і метафорою-подорожжю (the journey). Такий аспект концептуалізації за своїми ознаками не є наратологічними в чистому вигляді, однак їх можна застосувати до аналізу дейктичного простору БН. Наприклад, на метанаративному рівні бленд двох конвенційних метафор LIFE IS A STORY і LIFE IS A JOURNEY робить можливим дослідження просторово-дейктичної концептуалізації наративу у формі просторової метафори NARRATIVE IS A JOURNEY [Mikkonen 2007].

З одного боку, концептуалізація часу ґрунтується на категорії простору і відбувається на основі перцептивного й фізичного досвіду, а з іншого, – часові маркери є вторинними у стосунку до просторових маркерів. У зв'язку з цим, концептуальна структура просторово-часового дейксису БН з позицій когнітивної лінгвістики може бути описана за допомогою структури орієнтаційної метафори (orientational metaphor), до аналізу якої застосовуються терміни “референт” і “корелят” [Арутюнова 1990, с. 296; Жаботинская 2011, с. 6].

У структурі орієнтаційної метафори (за аналогією до концептуальної метафори) концептуальний корелят наділений концептуальними ознаками просторової орієнтації, які проектуються на певні ознаки концептуального референта. При порівнянні ознак концептуального референта (референтного домена) із ознаками концептуального корелята (корелятивного домена) в орієнтаційній метафорі відбувається не тільки процес перехресного мапування (cross-mapping), але й взаємодія двополюсних (bipolar) і двовалентних (bivalent) опозицій у зоні суб'єктного і просторово-часового дейксису.

Беручи до уваги тривимірність простору і розглядаючи час крізь призму простору, і, найголовніше, зважаючи на властивість метафори утворювати нові значення, видається можливим “скористатися багатством просторового домена і, проектуючи його структурні елементи на час, надати нового значення часовим смислам” [Мельник 2013, с. 14]. Така “вибіркова спорідненість” категорій простору і часу, яка зовсім не заперечує їхньої автономності, пояснюється схильністю цих категорій до взаємозв'язку і взаємодії одна з одною. У своїй праці “Теорія мови: репрезентативна функція мови” К. Бюлер послуговується терміном “надсумативність” (Übersummativität), який бере початок від гештальтпсихології і пов'язаний з ідеєю селективного накладення і перекривання поняттєвих сфер [Buhler 1990].

Орієнтаційні метафори завдячують своїм виникненням фізичному сприйняттю (емпіричному досвіду) людини. На відміну від структурних метафор, орієнтаційні метафори становлять основу для осмислення дейктичного простору БН за допомогою дейктичних опозицій (ДО). За Дж. Лакоффом і М. Джонсоном, орієнтаційна метафора організовує систему понять за аналогією до іншої системи, забезпечуючи концептуальну референтну сферу ознаками просторової орієнтації. Така метафора дозволяє уявити суб'єктивні стани людини, що візуалізуються у фізичному світі (пор.: *happy is up, sad is down*) [Lakoff, Johnson 2003, p. 15].

Концептуальний корелят орієнтаційної метафори утворюється на основі трьох ДО – просторової концептуальної опозиції *up* ↔ *down*, темпоральної концептуальної опозиції *ahead* ↔ *behind*, а також оціночної концептуальної опозиції *good* ↔ *bad*. Репрезентація усіх трьох опозицій відбувається у тривимірному просторі і представлена

на рис. 2.1. Як правило, перший член бінарної опозиції містить позитивну оцінку (good), а інший – негативну (bad): “рух угору” тяжіє до позитивної оцінки, а “рух униз”, навпаки, – до негативної оцінки.

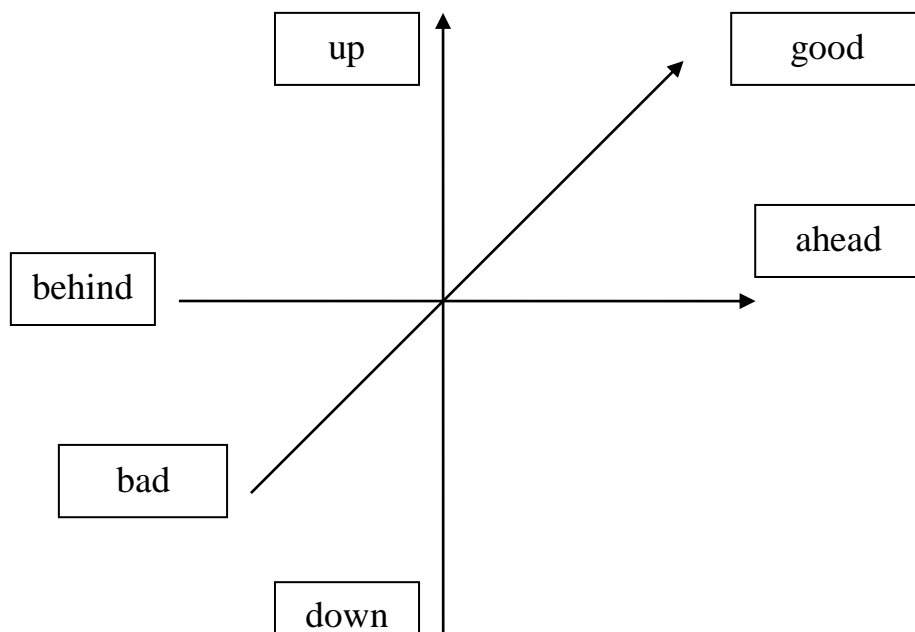


Рис. 2.1. Розміщення дейктичних опозицій у тривимірному просторі

Як зауважує З. Кьовечеш, “евалюативна функція не обмежується виключно просторовою орієнтацією” [Kövecses 2002, p. 40]. Навпаки, вона може відображати різні (у т.ч. просторово-часові) типи бінарних опозицій (стрілка  $\leftrightarrow$  вказує на взаємозалежність опозицій у зоні дейксису): *whole*  $\leftrightarrow$  *not whole*, *center*  $\leftrightarrow$  *periphery*, *link*  $\leftrightarrow$  *no link*, *balance*  $\leftrightarrow$  *imbalance*, *in*  $\leftrightarrow$  *out*, *goal*  $\leftrightarrow$  *no goal*, *front*  $\leftrightarrow$  *back*.

Спектр метафори (scope of metaphor) доповнюється виокремленням певних концептуальних референтів у структурі орієнтаційної метафори, які перебувають у прямій залежності до певного концептуального корелята в зоні дейктичної просторово-часової орієнтації: UP, DOWN, AHEAD, BEHIND.

Формування орієнтаційної метафори, так само як і структурної чи онтологічної, пов’язане із явищем висвітлення-затемнення, коли у метафорі відображаються вибіркові характеристики концепту: висвітлюються одні властивості й залишаються неактивованими інші [Бровченко 2011, с. 8; Жаботинская 2011, с. 3]. Наприклад, в орієнтаційній метафорі SAD IS DOWN метафоризуються такі складники корелятивного домена, як негаразди, неприємності, неминучість кінця



життя (висвітлені складники), однак не концептуалізуються радісні й світлі моменти життя (затемнені складники):

*Life is worse than the poorest novel: devoid of narrative, peopled by bores and rogues, short on wit, long on unpleasant incidents, and leading to a painfully predictable denouement* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 171].

Процедура подальшого аналізу передбачає ідентифікацію бінарних опозицій, які актуалізуються у структурі кожної із виокремлених орієнтаційних метафор БН. Наприклад, у поданому вище фрагменті наративу метафора SUFFERING IS DOWN конституюється двома ДО просторово-часового дейксису: long ↔ short (*short on wit, long on unpleasant incidents*), ahead ↔ behind (*life leading to a painfully predictable denouement*).

Діапазон концептуальної метафори (range of metaphor) утворюють концептуальні кореляти (корелятивні домени), за допомогою яких осмислюється (метафоризується) певний концептуальний референт, а також сукупність бінарних опозицій, які залучаються до метафоричного осмислення концептуального референта (референтної сфери метафори) [Kövecses 2002, p. 64]. Найбільш репрезентативним референтом виявився концепт LIFE, який має найбільшу кількість концептуальних корелятів, які його структурують (шість корелятів у референтній сфері) (Додаток А, *табл. А.2*).

Концептуальні референти орієнтаційних метафор мають різний ступінь метафоризації, оскільки вони репрезентовані різною кількістю метафоричних висловлень. Найбільшу кількість метафоричних висловлень налічує концептуальний референт SAD (всього 32, що становить 20 % від їх загальної кількості) (Додаток Б, *табл. Б.2*).

Основними чинниками, які впливають на ступінь метафоризації концептуальних референтів, є рівень абстрактності тих сутностей, які вони позначають (*life, suffering, happiness, sadness, death, the future, the past*), а також експліцитний чи імпліцитний способи викладу цих понять у БН. Усі вони пов'язані із осмисленням життєвого досвіду біографічного суб'єкта, в т.ч. його взаємодії із фізичним середовищем (переміщення у просторі й часі), що загалом відповідає антропоцентричній орієнтації номінативних процесів у мові.

На основі корелятивного домена UP утворюються дві орієнтаційні метафори LIFE IS UP, HAPPY IS UP, результатом проекції корелятивного

домена DOWN є три орієнтаційні метафори SUFFERING IS DOWN, SAD IS DOWN, DEATH IS DOWN, аналогова проекція корелятивних доменів AHEAD, BEHIND на відповідні референтні сфери зумовила появу метафор THE FUTURE IS AHEAD, THE PAST IS BEHIND.

Отже, у межах БН виокремлюємо 7 орієнтаційних концептуальних метафор: LIFE IS UP, SUFFERING IS DOWN, HAPPY IS UP, SAD IS DOWN, DEATH IS DOWN, THE FUTURE IS AHEAD, THE PAST IS BEHIND. Результат метафоричної концептуалізації концептуальних корелятивів у зоні просторово-часового дейксису становить загальна кількість між-доменних проекцій (всього 34 кореляти) відповідно до опрацьованого фактичного матеріалу.

\* \* \*

Нижче наводиться опис результатів взаємодії корелятивного домена із референтною сферою у структурі виокремлених орієнтаційних метафор у порядку, який відповідає логіці їхнього групування відповідно до концептуальних корелятивів просторової (UP, DOWN, AHEAD, BEHIND) орієнтації.

Процедура аналізу орієнтаційної метафори вибудовується за такою схемою:

1) визначаються активовані складники концептуальних корелятивів відповідно до виявлених метафоричних висловлень (переважно словосполучень), які проектуються на концептуальні референти;

2) встановлюється кількісна репрезентація метафоричних висловлень у зоні концептуального корелята орієнтаційної метафори із урахуванням кількості ДО як орієнтаційних просторово-часових параметрів, що стали результатом метафоричної концептуалізації. Останні забезпечують рівномірне висвітлення-затемнення властивостей референтної сфери у відповідних контекстах (підкресленнями позначаються вербалізатори бінарних опозицій).

**2.4.1. Орієнтаційна метафора LIFE IS UP.** Складники: 27 метафоричних висловлень, 13 бінарних опозицій: up ↔ down, simple ↔ complex, always ↔ never, today ↔ yesterday, success ↔ failure, progress ↔ no progress, white ↔ black, in ↔ out, high ↔ low, loud ↔ silent, now ↔ then, early ↔ late, victory ↔ defeat, з них – 7 ДО (up ↔ down, in ↔ out, always ↔ never, today ↔ yesterday, high ↔ low, now ↔ then, early ↔ late).

Результат метафоричної концептуалізації просторово-часового дейксису у зоні концептуального корелята:

- **Birth:** I was born early in the morning, then I invented a chorus of pleasure that I was a girl; from the depths of the white flounces she lifted a bundle of baby; of royal or noble birth; the surge of energy that announces imminent birth carried me up into the Nursing Home; nine months, nine days, and nine hours later, William Shakespeare made his entrance into this world.

- **Value:** by several metaphorical decibels, the loudest cocklecockadoo of all his life; life is its own value, there is nothing more precious; life for death is a good bargain.

- **Progress:** life's galloping headlong progress; my time in the manor cottage, my second life, his life's journey.

- **Glory:** fame is worthless commodity; glory never arrives through the front door; glory sneaks in uninvited round the back or through an upstairs window while you are sleeping; he sacrificed his life to his art; and victory!

- **Success:** my success came as a revelation to me; life is simple; the simple things happen always; life is a simple, a terribly simple, thing; in my days of purple and of gold, I did too many things too well; all my sporadic highs and appalling lows, my brief triumphs and terrible losses; life, at least to start with, will resemble a success story; life is mainly the white magic of growth, and then the other magic at the other end of the line, the black magic; Anglo-Saxon poet compared human life to a bird flying from darkness into a brightly lit banqueting hall; still, carpe diem, of all people, I should be living by that axiom; she blossoms and blooms.

- **Game:** all my ups and downs, my personal rollercoaster; not so much a rollercoaster – a rollercoaster's too smooth – a yo-yo (about sb's life).

Метафора LIFE IS UP представлена 17 % метафоричних висловлень від їх загальної кількості (усього 162) в структурі концептуального корелята і 54 % ДО від загальної кількості бінарних опозицій (Додаток Б, *табл. Б.2*).

**2.4.2. Орієнтаційна метафора SUFFERING IS DOWN.** Складники: 24 метафоричних вирази, 12 бінарних опозицій: up ↔ down, everything ↔ nothing, light ↔ darkness, life ↔ death, truth ↔ lie, alone ↔ not alone, pain ↔ no pain, fast ↔ slow, long ↔ short, happiness ↔ unhappiness,

poverty ↔ wealth, certainty ↔ uncertainty, з них – 5 ДО (up ↔ down, everything ↔ nothing, fast ↔ slow, long ↔ short, now ↔ then).

Результат метафоричної концептуалізації просторово-часового дейксису у зоні концептуального корелята:

- **Betrayal:** that happiness is compromised, corrupted, by the world of lies and evasions, duplicity and betrayal, that surrounds it; the overtaxed brain bursting into blood, fast, sudden darkness and then nothing; life's is a cheat and all things shew it; I thought so once and now I know it.

- **Crisis:** thirty years old and the inevitable sense of disappointment, of being unfulfilled creeps through me like a virus; it's like hanging a beautiful picture in a dark room; I was pottering my way to death; I now found myself scratching a living way below the poverty line; it's as if it's a drug – am I having some kind of nervous collapse?; so that in the writing, as well as in the man, there was a fracture.

- **Loss:** the love in my life has gone; love re-alerts you to death, and all suffering; death like a stigmata – a badge to demonstrate how much he has suffered; like a brick removed from an already shaky wall; missing Freya and Stella so much it is like an ache in the gut.

- **Pains:** each spoonful shoots a wave of pain through my lips; the pain keeps me from going insane; the primrose path to everlasting damnation; suffering is intrinsic to human existence: there is no joy without its attendant pain.

- **Loneliness:** my life was unsupportable alone; I made my way here in weariness and in pain; this life is like a slow but gentle torture and for me the most terrible aspect of my imprisonment is the loneliness; exile, for me, has been a life-long romance; there was something in his childhood or upbringing or family life which had deeply wounded him, had committed him to solitude, uncertainty, an imperfect life; it was a house full of people but it was the loneliest place on earth.

Метафора SUFFERING IS DOWN представлена 15 % метафоричних виразів від їх загальної кількості в структурі концептуального корелята і 42 % ДО від загальної кількості бінарних опозицій (Додаток Б, табл. Б.2).

**2.4.3. Орієнтаційна метафора HAPPY IS UP.** Складники: 17 метафоричних пропозицій, 12 бінарних опозицій (up ↔ down, fast ↔ slow, always ↔ never, good luck ↔ bad luck, freedom ↔ imprisonment, long

↔ short, healthy ↔ unhealthy, famous ↔ not famous, pleasant ↔ unpleasant, wealth ↔ poverty, dependent ↔ independent, fortune ↔ unfortune), з них – 3 ДО (up ↔ down, fast ↔ slow, always ↔ never).

Результат метафоричної концептуалізації просторово-часового дейксису у зоні концептуального корелята:

- **Health:** he gives off the illusion of good health for a short while, almost glowing, red spots on his cheeks, his eyes bright; health is to wealth; a healthy body makes a healthy mind; it was a picture of happiness; have the luck to enjoy good health; to be stupid, and selfish, and to have good health are the three requirements for happiness.

- **Freedom:** for a half pint of bitter two or three times a week I have my health, I am independent, I owe no money; I find myself asking the universe for one more piece of good luck; I dismantled the little life I had created for myself in England and prepared to leave, to be a free man; in the throes of first puberty.

- **Flavour:** happiness is a scarlet cloak whose lining is in tatters; our 1930s were not like the world's, not shadowed at all to this small boy, but endlessly leafy, sunlit, ancient-walled, secure, spaced by bells, all smell of mown grass and islanded from towns.

- **Occasion:** fortune's wheel; filled with happiness; the story has a happy ending.

- **Pursuit:** happiness is like the pox, catch it too soon, and it wrecks your constitution; the secret of happiness, he told me, is to be happy already.

Метафора HAPPY IS UP представлена 10 % метафоричних виразів від їх загальної кількості в структурі концептуального корелята і 25 % ДО від загальної кількості бінарних опозицій (Додаток Б, *табл. Б.2*).

**2.4.4. Орієнтаційна метафора SAD IS DOWN.** Складники: 32 метафоричних висловлення, 12 бінарних опозицій: good luck ↔ bad luck, young ↔ old, beginning ↔ end, up ↔ down, nearby ↔ far away, happy ↔ unhappy, gains ↔ losses, fantasy ↔ no fantasy, light ↔ dark, significant ↔ insignificant, heavy ↔ light, arrival ↔ departure, з них – 3 ДО (up ↔ down, beginning ↔ end, nearby ↔ far away).

Результат метафоричної концептуалізації просторово-часового дейксису у зоні концептуального корелята:

• **Disappointment:** I saw life as a parade of shadows intoning strange syllables; life is a very complex thing; I longed for fame and was destroyed by it; that's all your life amounts to in the end; the course of my life is played out as a descent to the sea bed; tragedy follows the line of the mouth on the tragic mask; life has been downhill ever since; sick to death of Portugal; all his hopes are dashed; the bad luck came back; the war came, and puberty for me, and a much darker chapter, so dark that for years I let the earlier days stay buried, the sadness of departure; sick as a parrot.

• **Old age:** when I write my memoirs I will refer to this period of my life as the Dog-Food Years; the dog-food years were about to begin again; he's only an old dog, I tell myself, and he lived a full and happy dog's life; misery is a school for soul; from the waters of misery one emerges on the far bank purified; then the memories began to be jumbled; time began to race; the years began to stack together.

• **Life losses:** I had died as an artist; I clutch and try to reach blurred but alluring images representing the vocation of writer, actor, comedian, film director, politician or academic, but they all writhe and ripple flirtatiously out of reach; I am the dead or dying poet; these final acts in a writer's life; sorrow is a kind of rust of the soul.

• **Illnesses:** the disease may have seized him suddenly and violently, withdrawing once only to invade him with greater virulence; I'm in my eighties – toothless, limping, the brown fog descending from time to time; this vast parallel universe of the unwell – their daily miseries, their banal ordeals; the same disease as that which cracked order in State and Church and the institutions of both.

• **Backbreaking:** biography is always heavy work; life is mainly grief and labour; existence is – was – the job; much more significant is the desire to create imaginary worlds other than the world that is the case; if a life is largely made of retreats of reality, its relation must be of retreats from the imagined; life's labours.

Метафора SAD IS DOWN представлена 20 % метафоричних виразів від їх загальної кількості в структурі концептуального корелята і 25 % ДО від загальної кількості бінарних опозицій (Додаток Б, *табл. Б.2*).

**2.4.5. Орієнтаційна метафора DEATH IS DOWN.** Складники: 24 метафоричних висловлення, 12 бінарних опозицій (up ↔ down, arrival ↔ departure, forward ↔ backward, nearby ↔ far away, long ↔

short, much ↔ little, now ↔ then, beginning ↔ end, in ↔ out, light ↔ darkness, birth ↔ death, man's life ↔ animal's life), з них – 8 ДО (up ↔ down, arrival ↔ departure, forward ↔ backward, nearby ↔ far away, long ↔ short, in ↔ out, now ↔ then, beginning ↔ end).

Результат метафоричної концептуалізації просторово-часового дейксису у зоні концептуального корелята:

- **Final reward:** on this day, the eighth of October, 1900, such things will last for ever; I worried that by placing him on death's door; death may have intervened naturally; in the face of death; the end of things; the dentist's strong fingers pushing at the painless tooth; the idea of death, death the nullifier of human life and endeavour; Voltaire has died like a dog, like a beast – that's his reward!; like a dog, indeed; to be crushed suddenly, like an insect beneath a giant finger; his system was shutting down; he didn't want him going to the moon.

- **Departure:** the breath of life had only just departed; the day the clocks go back; the murderer kills just one person, the suicide kills everybody; departure for Heaven; I have to go home now, this is as close to death as I've ever come in my life; to go to Heaven; he had departed from life.

- **Gloom:** here's a dark thought for a dark night: we all want a sudden death; the end of things, as a gloom that got at a man, sought out his heart, when he was at his weakest, while he slept.

- **Anxiety:** allow yourself the luxury of death; what sweeter death to die; there's nothing to be frightened of; the force of death makes gains; the brain could not survive; risk the deathtrap road to Ibadan.

Метафора DEATH IS DOWN представлена 15 % метафоричних виразів від їх загальної кількості в структурі концептуального корелята і 66 % ДО від загальної кількості бінарних опозицій (Додаток Б, *табл. Б.2*).

**2.4.6. Орієнтаційна метафора THE FUTURE IS AHEAD.** Складники: 17 метафоричних висловлення, 7 бінарних опозицій (good ↔ bad, nearby ↔ far away, front ↔ back, up ↔ down, before ↔ after, growth ↔ decline, fortune ↔ unfortune), з них – 5 ДО (nearby ↔ far away, up ↔ down, in ↔ out, front ↔ back, before ↔ after).

Результат метафоричної концептуалізації просторово-часового дейксису у зоні концептуального корелята:

• **Residence:** I keep thinking about Paris, wondering if, in fact, my future lies there; the fortunate one who has been granted the room and the future that should have been his.

• **Possession:** who travels lightest, travels furthest; a good golfer, they say, has to picture his swing before he addresses the ball in order to drive; trying to control the future is like trying to take the place of the Master Carpenter.

• **Hope:** think of our progress through time as one of those handy images that illustrate the Ascent of Man; expectation, rather than experience, fuelled his genius; a sloughing away of the past, the old, mottled dull skin gone, gleaming, glossy new scales on display; I see the prospect of another world, the happy seat of some new race; the new terminal looked to the future; it was the first time the grief seemed bearable; I began to sense within myself an unexpected purpose and a fresh courage; the world in the not-so-far-distant future will not contain you: that the trees you planted will continue growing but you will not be able there to see them.

• **Chance:** the inevitable is coming and there is a readiness in you to rise and meet it; when you handle the Master Carpenter's tools, chances are that you'll cut your hand; life does this to you sometimes – leads you up a path and then drops you in the shit, to mix a metaphor; his schemes of future happiness; to hold the key to future prosperity.

Метафора THE FUTURE IS AHEAD представлена 10 % метафоричних виразів від їх загальної кількості в структурі концептуального корелята і 71 % ДО від загальної кількості бінарних опозицій (Додаток Б, табл. Б.2).

**2.4.7. Орієнтаційна метафора THE PAST IS BEHIND.** Складники: 21 метафоричне висловлення, 5 бінарних опозицій (nearby ↔ far away, present ↔ past, in ↔ out, good ↔ bad, man's life ↔ animal's life), з них – 4 ДО (nearby ↔ far away, in ↔ out, present ↔ past, front ↔ back, up ↔ down).

Результат метафоричної концептуалізації просторово-часового дейксису у зоні концептуального корелята:

• **Reminiscences:** a vision of the individual soul's journey through time; my whole life has been an adventure in hit and hope; I tried to place my old life upon my back and I fell beneath its weight; to bury these



flashes of illumination in darkness, forget them; the landscape of my childhood; we go down in dreams, and we go down in memory.

- **Nostalgia:** my bad luck to have been born when I was, at the beginning of this century and not be able to be young at its end; suddenly I feel weary, my brain busy analysing the events of the past few hours; a passage as transient as a boat's wake on flowing water; the past is a distant, receding coastline, and we are all in the same boat.

- **Irreversibility:** the past cannot be undone; we look at the sun through smoked glass, we must look at the past through coloured glass; when we conceal the past, like a fox beneath a cloak, it injures us; I wanted the best, and I sought the worst.

- **Pride:** pride in all I've done and lived through, proud to think of the thousands of people; I have committed the great angelic sin-pride and intellectual glorying.

- **Unexpectedness:** the past often seems to behave like that piglet; the way we wander through the past; how do we seize the past?; sometimes the past may be a greased pig; sometimes a bear in its den; sometimes merely the flash of a parrot, two mocking eyes that spark at you from the forest.

Метафора THE PAST IS BEHIND представлена 13 % метафоричними висловленнями від їх загальної кількості в структурі концептуального корелята і 80 % ДО від загальної кількості бінарних опозицій (Додаток Б, *табл. Б.2*).

Отже, структура орієнтаційної метафори визначається нерівномірним розподілом концептуальних корелятів, які активуються ("висвічуються") відповідною кількістю метафоричних виразів і бінарних опозицій в зоні просторово-часового дейксису.

## Висновки

Стратифікацію БН забезпечує макрорівень наративного світу, який реалізується об'єктно-суб'єктними відношеннями, і мікрорівень наративного світу, який визначається дейктичними параметрами наративу.

У проаналізованих БН виявлено взаємозалежні референтні невідповідності, в основі яких лежить когнітивний механізм інконгруентності, особливості якого відбиті у фікціональній реальності наративу. Відповідно, виокремлено п'ять типів асиметрії референтних відно-

шень у БН: асиметрія біографічних фактів (повна/часткова достовірність); асиметрія діалогічних відношень “наратор – персонаж”; фізична асиметрія (фізичні стани і об’єкти наративного світу); просторово-часова асиметрія (місце і час дії); логіко-семантична асиметрія (композиційні особливості, перебіг подій тощо).

Суб’єкти фікціонального світу наративу – автор, оповідач і персонаж (реальні чи вигадані) – об’єднуються в термінологічному понятті *біографічний суб’єкт*.

Моделювання дейктичного простору БН реалізовується в традиційних видах дейктичних уживань – особи, місця й часових відношень. Займенники першої і другої особи однини і множини (суб’єктний дейксис), вказівні займенники *this, that*, прислівники місця *here, there*, дієслова переміщення *come, go*, які вказують на локутивний центр простору (просторовий дейксис); прислівники часу *now, then, soon, recently* (часовий дейксис) – найчастіше вживані дейктичні маркери в БН. Незвична наративна непослідовність зображених подій, часте перемикання часових реєстрів, створення автором так званих включених просторів свідчать про особливості індексальної організації БН, зокрема його дейктичного простору.

Теорія когнітивного дейксису відкриває нові грані мовної концептуалізації БН, оскільки дейксис як один із особливих компонентів наративної мови є структурним фреймом, з якого й формується наратив.

Специфіка метафоричної концептуалізації дейктичного простору БН і висвітлення способів його лінгвальної репрезентації виявлені у співвідношенні дейктичних категорій простору і часу в структурі орієнтаційної концептуальної метафори.

Орієнтаційні метафори за своєю природою антропоцентричні, оскільки знання людини ґрунтуються на досвіді, емпіричні властивості якого становлять основу для його метафоризації. В орієнтаційній метафорі концептуалізуються складники корелятивного домена та ідентифікуються бінарні опозиції, які проектуються на референтний домен і, відповідно, актуалізуються у структурі кожної із виокремлених концептуальних метафор. Загалом аналіз фактичного матеріалу, з якого відібрано 162 метафоричних висловлення, свідчить про те, що в результаті 34 міждоменних проєкцій на референтні домени, утворюється 7 орієнтаційних метафор.

## РОЗДІЛ 3

### КОНЦЕПТУАЛЬНА ФРЕЙМОВА МЕРЕЖА АНГЛОМОВНОГО БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ: ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ПАРАМЕТРИ

Гіпотеза про функціонування наративу в термінах когнітивних структур (блоків або фрагментів) постає процесом, відповідно до якого неперервний потік досвіду людини сегментується на одиниці, що взаємопов'язані, здатні до різного роду класифікацій, осмислення й запам'ятовування. Як наслідок, фрейми – це структури, які повинні репрезентувати й зберігати в пам'яті знання про стереотипні ситуації. Ось чому наративи мають репрезентувати організацію досвіду людини найперше за локативно-темпоральними параметрами (початок – середина – кінець), чим уможлиблюють появу структурованих сегментів (фреймів), які становлять основу для подальших когнітивних операцій з метою осмислення організації досвіду біографічного суб'єкта в межах нових параметрів.

Незважаючи на основну властивість наративів як систематизованих схем розвитку подій у визначеній хронологічній послідовності з урахуванням причинно-наслідкових зв'язків, які передбачають упорядкованість подій у логічній послідовності, БН вважаються функціонально гетерогенними, оскільки містять структурно неоднорідні фрагменти [Плунгян 2008, с. 19]. Це означає, що для лінгвокогнітивного аналізу БН пріоритетне значення матиме не композиційна характеристика окремих фрагментів, яка апелює до риторичної організації тексту, а радше мовна актуалізація когнітивно-нاراتивних структур у функціонально маркованих сегментах.

#### **3.1. Життєвий досвід біографічного суб'єкта в мережі наративних фреймів**

За останні два десятиліття розвиток сучасної наратології значною мірою збагатився “застосуванням лінгвістичних парадигм ХХ століття – структуралізму (класична наратологія), генеративної лінгвістики (граматика тексту) і теперішнім станом когнітивної лінгвістики

(когнітивна наратологія)” [Fludernik 2005, p. 47–48]. Відбір когнітивних моделей для наративного аналізу з урахуванням ролі біографічного суб’єкта в наративі відкриває для аналізу БН цілком реальну перспективу. Орієнтація на ключові концепції теорій наративу М. Бал [Bal 1999], Ф. Штанцеля [Stanzel 1986], М. Яна [Jahn 1997], які лежать в основі когнітивної наратології, а також структурування уявлень про наратив із залученням теорії фреймів, може слугувати ілюстрацією для такого аналізу.

У зв’язку з цим, акцентуючи на притаманній людині когнітивній здатності структурувати уявлення про об’єкт, визначаємо фрейм як одну із когнітивних моделей структурної організації наративу, яку адресат (нاراتатор, інтерпретатор) може відбирати, використовувати чи відкидати в процесі інтерпретації наративу. У нашому дослідженні “подію на рівні структури ситуації” називаємо *нاراتивною ситуацією* (далі – НС). НС як функційно-подієва структура, що накладається на фабулу біографії або “схему” життєвих подій окремого суб’єкта, позначає “те, що сталося з кимось чи з чимось, чим називається дія, яка відбувалася в минулому, відбувається в певний момент, очікувана чи можлива в майбутньому” [Папина 2002, с. 135].

У підсумку, можна констатувати, що інкорпоруюча функція наративних ситуацій (narrative situations) БН забезпечує процес сегментації життєвих подій біографічного суб’єкта. Схемна структура, яка описує складний процес сегментації, отримує назву наративного фрейму (НФ).

Специфіка НС не в тому, про що вони повідомляють про щось, а яку роль (функцію) вони виконують в організації наративу задля забезпечення його суб’єктно-об’єктної організації, реалізації його як хронологічної послідовності, так і нехронологічного переліку подій тощо. Виокремлення “певних подій у рамках наративу (розповіді) сприяє упорядкуванню, а згодом і запам’ятовуванню того, що виявляється суттєвим чи важливим у процесі нарації” [Trail 2004, p. 115].

У такому трактуванні інформативної, категоризуючої та концептуалізуючої функцій НС прийняття фреймової моделі як цілісної структури свідомості сприятиме адекватному описові типової НС [Stanzel 1986] у межах БН.

На цьому етапі доцільно встановити специфіку реалізації функціональної неоднорідності англомовного БН у лінгвокогнітивному аспекті його аналізу.

Як і будь-яка структура, макроструктура БН будується на основі певної сукупності операцій і трансформацій. За допомогою НФ гіпотетично можна “врегулювати” не тільки хронологічну послідовність оповіді або ж, навпаки, відступи від основної хронології оповіді, але й забезпечити реалізацію внутрішньотекстових зв’язків у межах БН, оскільки в ньому в концентрованому вигляді зосереджуються структурні особливості БН.

Одним із релевантних механізмів для опису функціональної неоднорідності БН вважаємо НФ верхніми рівнями (top levels), в основі кожного з яких лежить НС. Кожній НС у свідомості наратора відповідає окремий ментальний простір, який структурується НФ. Нижчі рівні (lower levels) або слоти НФ заповнюються релевантною інформацією і співвідносяться зі слотами НС. Проблема ускладнюється тим, що наративний простір неоднорідний через поєднання вигаданого й реального просторів для введення авторських оцінок, а також поєднання простору автора/наратора й учасника БН. Якщо НС пов’язані із очікуваннями стосовно етапу виникнення й розгортання послідовності подій, закорінених у пам’яті (те, що очікується), то фрейми як репрезентанти знання вищого порядку забезпечують функціонування структур доменів знань у певному часовому проміжку, роблячи їх залежними від НС (про результат очікуваного).

Фреймова модель НС визначається за формулою *X tells R that Y sees that Z does* [Jahn 1997, p. 443], де включення адресата у внутрішню структуру наративу свідчить, найперше, про когнітивно-наратологічну спробу відобразити динаміку прочитання наративу як когнітивної практики. Адресат у статті визначається як невід’ємний складник наративу, основа для діалогу автора й гіпотетичного читача крізь призму наративу, “як можливий або реальний учасник такого діалогу” [Воробьева 1993, с. 12].

У формулі фреймової моделі НС, *X* є наратором, *R* є учасником-адресатом (реальним чи уявним наратором), *Y* – фокалізатором (наратором від першої особи чи наратором від третьої особи), а *Z* – один або декілька безпосередніх адресантів – учасників БН: учасника-автора, учасника-персонажа, учасника-спостерігача.

Класифікація фреймів здійснюється з урахуванням непослідовності й неоднорідності фрагментів БН, коли наратор, розповідаючи життєву історію, може відволікатися, відхилятися від основної дії, повертатися назад, давати пояснення і т. ін. у рамках одного й того ж наративу. Кожному типові НФ відповідає особлива наративна функція: інтродуктивна, секвентивна, фоновна, ретроспективна й коментуюча [Бистров 2014є, 2015в].

Враховуючи роль НФ у реалізації функціональної специфіки НС, вичленовуємо п'ять НФ: (НФ-1) ФРЕЙМ-ІНТРОДУКЦІЯ, (НФ-2) ФРЕЙМ-СЕКВЕНЦІЯ, (НФ-3) ФРЕЙМ-ТЛО, (НФ-4) ФРЕЙМ-РЕТРОСПЕКЦІЯ, (НФ-5) ФРЕЙМ-КОМЕНТАР.

У результаті інтеграції НФ у змодельованій НС виникає концептуальна фреймова мережа. Далі установлюємо інтегративні зв'язки, які виникають між фреймами на рівні варіативних частин фреймів – окремих слотів кожного із фреймів. Кожен фрейм – це міні-модель фрейму, до складу його складної структури входять слоти або термінальні вузли конкуруючих фреймів, які класифікуємо на основі вищезгаданої формули фреймової моделі НС.

Кожен із слотів фрейму є не тільки сегментною формою відображення конкуренції у мережі фреймів БН, а певним типом інформації, що є релевантним для об'єкта дійсності, що описується, а саме: учасника-автора (наратора від першої особи), учасника-персонажа (наратора від першої або від третьої особи), наратора-спостерігача (наратора від третьої особи), а також способів нарації (modes of narration) відповідної НС БН. Таких слотів є три – С1, С2, С3:

С1 [учасник є автором] (спосіб нарації – внутрішня суб'єктивована позиція);

С2 [учасник є персонажем] (спосіб нарації – гіпотетична позиція);

С3 [учасник є спостерігачем] (спосіб нарації – зовнішня об'єктивована позиція).

На рис. 3.1. схематично зображено змодельовану НС у мережі наративних фреймів і слотів. Відповідно, ієрархічно організовані наративні фрейми (НФ-1), (НФ-2), (НФ-3), (НФ-4), (НФ-5) актуалізуються у слотах С1, С2, С3, які приписуються учасникам НС, у т.ч. гіпотетичному наратору / інтерпретатору, оскільки, як і будь-який літературний твір, БН зорієнтований на певну модель адресата. Імплицитний характер діалогу з гіпотетичним читачем виявляється у відборі автором мовних засобів авторизації.

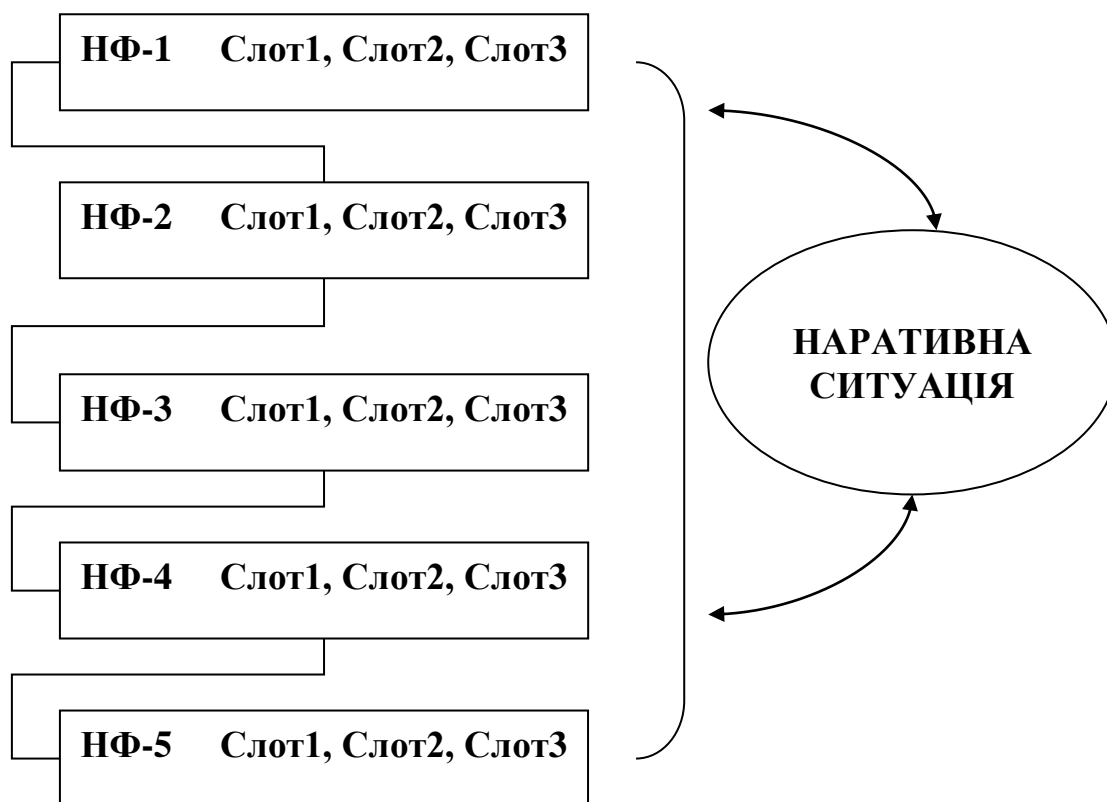


Рис. 3.1. Наративна ситуація в мережі наративних фреймів

**3.1.1. Фрейм-інтродукція.** ФРЕЙМ-ІНТРОДУКЦІЯ (НФ-1) містить інтродуктивну інформацію про обставини, які започатковують виклад біографічних фактів, у ньому вводяться основні учасники НС.

С1 [учасник є автором] актуалізується у значеннях таких мовних одиниць і конструкцій:

(1) особових, присвійних і зворотних займенників *I, you, my, myself, yourself*:

*I am – was – a doctor, first-generation professional class; as you see, there's no moustache, though I have the military past which men of my age couldn't avoid; I live in Essex, most characterless and therefore most acceptable of the Home Counties; whisky, not gin; no tweed at all; and no boating [Barnes, Flaubert's Parrot, p. 102].*

*The person to begin with is my maternal grandmother, Nellie Louisa Scoltock, nee Machin. She was a teacher in Shropshire until she married my grandfather, Bert Scoltock [Barnes, Nothing to be Frightened of, p. 1].*

(2) питальних речень:

*Why should I tell the story of my life?*

*I do it because my father is dead now, and I always knew I would have to commemorate him. I do it because I feel the same stirrings that*

*everyone else feels. I want to set the record straight, <...> and to speak, for once, without artifice* [Amis, *Experience: a Memoir*, p. 7].

(3) вставлених слів і словосполучень, у т.ч. тих, які виражають ставлення мовця до висловленого, його оцінку, спосіб оформлення думки (здебільшого впевненість/невпевненість) або вказують на джерело повідомлення:

*'Yo, Logan Mountstuart, vivo en la Villa Flores, Avenida de Brasil, Montevideo, Uruguay, America del Sur, El Mundo, El Sistema Solar, El Universo'* [Boyd, *Any Human Heart*, p. 5].

*Anyway, I'm sure I vowed to tell the truth, the whole truth, etc., etc., and I think these pages will bear me out in that endeavour* [Boyd, *Any Human Heart*, p. 6].

C2 [учасник є персонажем] позначений такими мовними засобами:

(1) прямими звертаннями наратора, що адресовані читачеві:

*Who am I? Reader, I will tell you suddenly* [Nye, *The Late Shakespeare*, p. 1]. *Yes, good reader, what is Shakespeare?* [там само, p. 38]. *Listen. I could tell you several more uninteresting things about William Shakespeare, in a line with those one or two uninteresting things which have already crept into this book despite my best efforts* [там само, p. 302].

(2) питальними реченнями:

*What is Shakespeare? What is he? That is the question my book is trying to answer* [там само, p. 38].

(3) описовими предикативними конструкціями, які містять саморепрезентацію учасника-персонажа:

*60+ widowed doctor, children grown up, active, cheerful if inclined to melancholy, kindly, non-smoker, amateur Flaubert scholar, likes reading, food, travel to familiar places, old films, has friends, but seeks <...>* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 95].

*My name is Robert Reynolds alias Pickleherring and my game is that of a comedian and believe me I was well-acquainted with our famous Shakespeare when I was young* [Nye, *The Late Shakespeare*, p. 1].

(4) паралельними синтаксичними конструкціями для підсилення однакової структури окремих частин речення (підмета, присудка, додатка):

*I am not writing this book to say that I have nothing to say. I am writing this book to tell you all I know about the late Mr Shakespeare. I knew him well, which is also to say that I knew him well enough to know*



*that I know nothing. There's little to know, but there is much to tell* [там само, р. 191].

Заповнення слоту С3 [учасник є спостерігачем] відбувається за допомогою асиндетичних конструкцій з метою уточнення деталей зовнішнього вигляду персонажа:

*Let me start with the statue: the one above, the permanent, unstylish one, the one crying curpeous tears, the floppy-tied, square-waistcoated, baggy-trouserred, straggle-voustached, wary, aloof bequeathed image of the man* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, р. 11].

**3.1.2. Фрейм-секвенція.** ФРЕЙМ-СЕКВЕНЦІЯ (НФ-2) становить подієвий каркас БН, охоплює як послідовний, так і непослідовний (змішаний) перебіги подій.

Заповнення С1 [учасник є автором] відбувається за допомогою синтаксичних конструкцій із предикатами в різних часових формах:

(1) у теперішньому часі дієслова:

(а) з метою передачі одноманітності життя людини (дієслово *to be*):

*The life of the Addict is always the same. There is no excitement, no glamour, no fun. There are no good times, there is no joy, there is no happiness. There is no future and no escape. There is only an obsession. An all-encompassing, fully enveloping, completely overwhelming obsession* [Frey, *A Million Little Pieces*, р. 178].

(б) для передачі нелінійності людського життя й людської уяви (наприклад, дієслова *lollop, leap*):

*I imagine my brother's life proceeding in a sequence of discrete and interconnected thoughts, whereas mine lollops from anecdote to anecdote. But then, he is a philosopher and I am a novelist, and even the most intricately structured novel must give the appearance of lolloping. Life lollops* [Barnes, *Nothing to be Frightened of*, р. 167].

*The imagination can form a thousand different men and worlds. It is the creator.*

*It is the seed of new life."*

*"It can do so much?"*

*"Of course. The imagination is the divine spark leaping across chaos"* [Ackroyd, *The Casebook of Victor Frankenstein*].

(2) у минулому часі дієслова для послідовності передачі біографічних фактів:

*When I was a student at Camden College in New Hampshire I took a novel-writing tutorial and produced during the winter of 1983 a manuscript that eventually became Less Than Zero [Ellis, Lunar Park, p. 5].*

(3) полісинтетичних, паралельних синтаксичних конструкцій:

*Lessing described history as putting accidents in order, **and** a human life strikes me as a reduced version of this: a span of consciousness during which certain things happen, some predictable, others not; where certain patterns repeat themselves, where the operations of chance and what we may as well for the moment call free will interact; where children on the whole grow up to bury their parents, and become parents in their turn; where, if we are lucky, we find someone to love, **and** with them a way to live, or, if not, a different way to live; where we do our work, take our pleasure, worship our god (or not), **and** watch history advance by a tiny cog or two [Barnes, Nothing to be Frightened of, p. 189].*

C2 [учасник є персонажем]. Актуалізація гіпотетичного адресата здійснюється через:

(1) використання непрямих звертань автора до читача, які експлікуються займенником *you*:

*And for some reason this makes me contemplate my own life, all my sporadic highs and appalling lows, my brief triumphs and terrible losses and I say, no, no, I don't envy you – you slim, brown, confident boys and girls and whatever futures await you [Boyd, Any human heart, p. 483].*

Мовними засобами актуалізації слоту C3 [учасник є спостерігачем] є такі:

(1) однорідні члени речення:

*The life started to happen to Kingsley, beginning with war, then marriage, children, teaching, travel, divorce, remarriage, divorce [Amis, Experience: A Memoir, p. 238].*

(2) складносурядні речення:

*In the interstices of worrying about my father I worried about my mother. Her third marriage was a complete success, but she and her husband, and little Jaime, were confined to a tiny cottage in the Midlands and couldn't afford to move to London <...> [там само, p. 311].*

**3.1.3. Фрейм-тло.** ФРЕЙМ-ТЛО (НФ-3) характеризує другий план наративу, причини та обставини, які підкреслюють і вирізняють події історії життя, а також другорядні події, які відбуваються паралельно з основними подіями БН.

Слот С1 [учасник є автором] заповнюється:

(1) ввідними висловленнями й модусними дієсловами ментальної діяльності:

*My life, it seems to me, is ridiculously shapeless, I know what makes a good narrative, and lives don't have much of that – pattern and balance, form, completion, commensurateness. It is often the case that a Life, at to start with, will resemble a success story; but the only shape that life dependably exhibits is that of tragedy <...> [там само, р. 361].*

(2) звертаннями автора до гіпотетичного читача чи інших персонажів за допомогою прямої мови, умовного способу із займенником *you*:

*'Life is mainly grief and labour...' That's true, Dad [там само, р. 365].*

*Again, writing this, I am brought up short with: But all this is outward, you'd think my life was all politics and personalities, though really most of the time I was alone in my flat, working [Lessing, *Walking in the Shade*, р. 249].*

*The years are passing, my dear, and presently nobody will know what you and I know [Nabokov, *Speak, Memory*, р. 613].*

(3) вставленими конструкціями, які уточнюють основне повідомлення в реченні:

*The thought was beginning to nag at me – only just beginning – that my behaviour since I had left childhood, my 'life-style', was one that at any other time in history would have been described as corrupt, decadent, even degenerate [Lessing, *Walking in the Shade*, р. 353].*

Актуалізація С2 [учасник є персонажем] відбувається за допомогою:

(1) вставних конструкцій, які містять оцінку до висловленого й характеризують спосіб оформлення думки:

*Truth to tell, I have no childhood memories. The first thing I truly remember is jumping down off the wall and meeting Mr Shakespeare.*

*Besides, what if this book where I conceal myself should be like that bridal box in the old story? [Nye, *The Late Shakespeare*, р. 191].*

(2) порівнянь:

*The real story is my own story, which I can't tell. It is not obviously innocent. I am like a child playing hide-and-peek, who doesn't know what fears and wants more – to stay hidden, or to be found [там само, р. 191].*

(3) типів логічної модальності, наприклад, деонтичної (deontic) модальності, яка відображає потребу автора у створенні життєпису, а

також епістемічного (epistemic) типу модальності, якою утверджується віра в те, що саме постмодерністська література спроможна відтворювати реальний стан справ (дієслова *need, could*):

*I felt an urgent need for a life full of things. I had avoided the trap of talking about 'reality' and 'unreality' for I knew very well that postmodernist literary theory could be described as a reality. I need a life full of things. Full of facts* [Byatt, *The Biographer's Tale*, p. 4].

(4) умовними підрядними реченнями й синтаксичними конструкціями з дієсловом *might*, яке належить до категорії епістемічно-деонтичних модальних дієслів для вираження натяку на сумнів:

*If Gustave hadn't been the Bear, he might have been the Camel* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 54].

(5) риторичними запитаннями, які прямо апелюють до адресата:

*I begin with the statue, because that's where I began the whole project. Why does the writing makes us chase the writer? Why can't we leave well alone? Why aren't the books enough?* [там само, p. 12].

Слот С3 [учасник є спостерігачем] актуалізується:

(1) комбінацією синтаксичного паралелізму й анафоричних конструкцій із повторювальними елементами:

*Life is mainly deaths and babies; ordinary miracles and ordinary disasters, the white magic of growth, and then the other magic at the other end of the line, the black magic, just as strange, just as feverish, and just as out-of-nowhere* [Amis, *Experience: a Memoir*, p. 365].

(2) використанням непрямої мови в поліпредикативних конструкціях:

*She told me that I was a Prisoner of my Mom and all of her problems and a Prisoner of my Dad who I don't remember and she told me that I was Prisoner of drugs and sex and of myself. She told me that living life as a Prisoner was a waste of life and that freedom, even a second of freedom, was worth more than a lifetime of bondage* [Fry, *Moab is My Washpot*, p. 209].

(3) вставними словами і словосполученнями, які вказують на зв'язок думок і послідовність викладу:

*There are several reasons for wanting to include this material in my novel. First and foremost, it was an irresistible and well-documented human story, involving several interesting people with different and sometimes conflicting attitudes to the dying and periodically demented novelist [Henry James] <...>* [Lodge, *The Year of Henry James*, p. 33].

**3.1.4. Фрейм-ретроспекція.** ФРЕЙМ-РЕТРОСПЕКЦІЯ (НФ-4) висвітлює обставини, які відбувалися в минулому й передували створенню БН. Наратор відступає від хронологічного викладу подій, повертається до викладу подій попереднього часового плану.

Слот С1 [учасник є автором] заповнюється такими засобами авторизації:

(1) особовим займенником *I* або зворотним займенником *myself*:

*I wanted a return to that past simplicity [Ellis, Lunar Park, p. 5].*

*I'm honest, I'm reliable. When I was a doctor I never killed a single patient, which is more of a boast than you might imagine. People trusted me; they kept coming back, at any rate. And I was good with the dying. I never got drunk – that is, I never got too drunk; I never wrote prescriptions for imaginary patients; I never made advances to women in my surgery. I sound like a plaster saint. I'm not [Barnes, Flaubert's Parrot, p. 97].*

*I was born in San Francisco, California. I myself have had no liking for violence and have always enjoyed the pleasures of needlework and gardening [Stein, The Autobiography of Alice B. Toklas, p. 3].*

*I led in my childhood and youth the gently bred existence of my class and kind. When I was about nineteen years of age I was a great admirer of Henry James. Up to my twentieth year I was seriously interested in music [там само, p. 4].*

(2) ВНУТРІШНІМ МОНОЛОГОМ АВТОРА:

*As I was walking, I started crying. Crying because I had wasted my life and made such a mess of it, and crying because I was happy it was finally going to end. I also started getting scared. Scared because killing yourself isn't an easy thing to do, and I knew that when I did it, everything was over. I don't believe there's a Heaven or anything resembling it. Life just ends [Fry, The Fry Chronicles. An Autobiography, p. 404].*

*Now, it is easy to write insightful thoughts about one's youthful character decades later, but I was even then glimpsing something basic about myself. Several times in my life I've done this: had a glimmering of understanding about myself long before I properly understood. I determined then and there that if I had this weakness in my nature, then at least it would be under control [Lessing, Walking in the Shade, p. 400].*

(3) використанням умовного способу дієслова й еліптичних речень у ролі звертань до гіпотетичного читача:

*Who could have imagined that such an encounter would have been possible on a beach in my lifetime? I find it quite exhilarating: the old writer and the naked Dutch girl – perhaps we need a Rembrandt to do it full justice (remember the Hotel Rembrandt in Paris where I used to stay?)* [Boyd, *Any Human Heart*, p. 482].

Значення слоту С2 [учасник є персонажем] актуалізується:

(1) зображенням біографічних фактів у минулому часі:

(а) спосіб нарації – суб'єкт про об'єкт:

*Mr Shakespeare was a play-maker, and undoubtedly a man of many parts. He put on different masks for different people* [Nye, *The Late Shakespeare*, p. 193].

(б) спосіб нарації – суб'єкт про суб'єкт:

*I thought of writing books myself once. I had the ideas; I even made notes. But I was a doctor, married with children. Being a doctor was what I did well. My wife ... died. My children are scattered now; they write whenever guilt impels* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 13].

(2) особовими займенниками *he, she*, присвійними займенниками *my, his*:

*My dad would have said, '... Yeeesss?' – with a dip in it, to signal mild but invariable irritation* [Amis, *Experience: a Memoir*, p. 3].

*My mother's father was a pioneer, he came to California in '49, he married my grandmother who was very fond of music. She was a pupil of Clara Schumann's father. My father came of polish patriotic stock. His grand-uncle raised a regiment for Napoleon and was its colonel* [Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 3].

Значення слоту С3 [учасник є спостерігачем] актуалізується:

(1) використанням прямої і невластивої прямої мови:

*In 1955 Somerset Maugham at the age of eighty-one was asked in a newspaper interview if he liked the idea of having his biography written. No, he did not. It would be a pointless exercise, in his view. 'The lives of modern writers are not interesting in themselves,' he said dismissively* [Hastings, *The Secret Lives of Somerset Maugham*, p. 1].

(2) деонтичної модальності, яка підкреслює відносність істини та її цілковиту неосяжність: погляд на сонце асоціюється із затемненим склом, а погляд у минуле – з кольоровим склом:

*We look at the sun through smoked glass; we must look at the past through coloured glass* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 94].

**3.1.5. Фрейм-коментар.** Особливу роль в організації функціональної неоднорідності БН відіграє ФРЕЙМ-КОМЕНТАР (НФ-5), структура якого реалізується в коментарях із поясненнями або оцінкою наратором подій БН.

С1 [учасник є автором] актуалізується за допомогою:

(1) порівнянь:

*This life is like a slow but gentle torture and for me the most terrible aspect of my imprisonment is the loneliness. For the first time ever I feel truly lonely: I'm without the comfort afforded by others, my loved ones, my friends. It's not a question of solitude: one can bear solitude, but no one likes to feel lonely* [Boyd, *Any Human Heart*, p. 269].

(2) риторичних запитань як прямого звернення до гіпотетичного читача:

*Why am I lying so much? To Mother, to Lucy, to Vanderpoel, to Ben <...> Is it normal, I wonder? Does everybody do it as much as me? Are our lives just the aggregate of the lies we've told? ('Lives' – the 'v' is silent)* [там само, p. 45].

(3) вставлених конструкцій, які уточнюють сказане в основному реченні:

*We keep a journal to entrap that collection of selves that forms us, the individual human being. Every life is both ordinary and extraordinary – it is the respective proportions of those two categories that make that life appear interesting or humdrum* [там само, p. 7].

(4) відокремлених синтаксичних конструкцій, якими відтворюється лаконічна характеристика описуваного явища (у нашому випадку – життя людини) з метою емпатичної презентації авторської позиції:

*And now I have a real, a serious difficulty. From now onwards – that is, from the end of the fifties – there was a main current in my life, deeper than any other, my real preoccupation. And so I shall simply state it: this was my real life* [Lessing, *Walking in the Shade*, p. 354].

(5) складних синтаксичних конструкцій із сполучником *as if* і дієсловом в умовному способі з указівкою на нереальну ситуацію в теперішньому:

*We live as if the soul – or spirit, or individuality, or personality were an identifiable and locatable entity rather than a story the brain tells itself. We live as if nature and nurture were equal parents <...>* [Barnes, *Nothing to be Frightened of*, p. 119].

(6) асиндетону й умовного способу для вираження малоїмовірної або бажаної дії автора:

*If I were to write the book now it would be a different book; but it would lack the living impulse of a first time; nor would it now, as then be written from any deep inner compulsion, if only because that impulse was spent on the first composition* [Raine, *Farewell Happy Fields*, p. 6].

С2 [учасник є персонажем] знаходить способи вираження у:

(1) прямих звертаннях до гіпотетичного читача:

*Reader, our real lives are fictions. Be sure that fiction is the best biography* [Nye, *The Late Shakespeare*, p. 303].

(2) вживанні особового займенника *you* та наказового способу з метою інтимізації наративу і створення атмосфери довіри до гіпотетичного читача:

*You can do the same with a biography. The trawling net fills, then the biographer hauls it in, sorts, throws back, stores, fillets and sells. Yet consider what he doesn't catch: there is always far more of that. The biography stands, fat and worthy – burgherish on the shelf, boastful and sedate: a shilling life will give you all the facts, a ten-pound one all the hypotheses as well. But think of everything that got away, that fled with the last deathbed exhalation of the biographee* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 38].

(3) вживанні особового займенника множини *we* з метою об'єднання наратора й адресата, їх рівноправного партнерства:

*How do we seize the past? How do we seize the foreign past? We read, we learn, we ask, we remember, we are humble; and then a casual detail shifts everything. Flaubert was a giant; they all said so. He towered over everybody like a strapping Gallic chieftain* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 90].

Слот С3 [учасник є спостерігачем] заповнюють:

(1) маркери деонтичної модальності, які, з одного боку, уживаються для передачі епістемічного значення високого ступеня впевненості щодо необхідності реконструкції історії життя персонажа крізь призму власної біографії, а також відображення невпевненості наратора й подекуди його неспроможності об'єктивно змалювати життя біографічного суб'єкта, з іншого:

*I have to hypothesize a little. I have to fictionalize. <...> So I have to invent my way to the truth* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 165].



(2) маркери епістемічної модальності, які:

(а) вербалізують сумніви і припущення щодо можливих причин, місця, часу смерті персонажа, а також вираження допустимості тієї чи іншої події із певним ступенем її вірогідності (модальні висловлення *to be supposed, to seem certain, to become possible*):

*Thomas Chatterton didn't die. He didn't kill himself. He carried on writing in other poets' names. I mean he did die. But not when he was supposed to. Not when everyone thinks he did. And I've got proof* [Ackroyd, Chatterton, p. 97].

*[E]ach biography described a quite different poet: <...> nothing seemed certain. [I]t meant that anything became possible. If there were no truths, everything was true* [там само, p. 127].

(б) вербалізують множинність варіантів істини:

*After I got home the duplicate parrots continued to flutter in my mind: one of them amiable and straightforward, the other cocky and interrogatory. I wrote letters to various academics who might know if either of the parrots had been properly authenticated* [Barnes, Flaubert's Parrot, p. 22].

Отже, реалізація функціональної неоднорідності англомовного БН відбувається на двох рівнях: рівні п'яти наративних фреймів (ФРЕЙМ-ІНТРОДУКЦІЯ, ФРЕЙМ-СЕКВЕНЦІЯ, ФРЕЙМ-ТЛО, ФРЕЙМ-РЕТРОСПЕКЦІЯ, ФРЕЙМ-КОМЕНТАР) і рівні слотів фреймів, по три слоти в кожній НФ ([учасник є автором], [учасник є персонажем], [учасник є спостерігачем]), які актуалізуються відповідними мовними засобами. Про дослідження фреймової концептуалізації БН крізь призму концептуальних схем, скриптів та сценаріїв йтиметься далі.

## **3.2. Фреймова концептуалізація життєвого досвіду біографічного суб'єкта**

**3.2.1. Наративний фрейм-скрипт STORY у концептуальній схемі SUBJECT – SELF.** Когнітивні процеси сприйняття, осмислення й категоризації навколишнього світу людиною, а водночас і когнітивний вимір життєвого досвіду суб'єкта, докорінно змінюють вектор сучасних лінгвокогнітивних досліджень у бік репрезентації цих параметрів у різновидах наративів (історичних, документальних, літературних тощо). Не став винятком досліджуваний літературний БН. Однак

вивчення процесів його когнітивної сутності, які охоплюють обробку, зберігання і відтворення інформації у процесі схематизації досвіду людини і структурування уявлень про біографічний суб'єкт (конкретизація схеми) залишаються за межею лінгвокогнітивних досліджень.

Основним завданням на цьому етапі є дослідження та інтерпретація когнітивних основ формування знання і досвіду у свідомості автора-біографа або персонажа у процесі біографічного наратотворення. Залучення понять когнітивної лінгвістики відкривають цілком реальні можливості й перспективи для вирішення такого завдання, зокрема концепту як однієї із когнітивних структур для дослідження розуміння і сприйняття тексту (див., наприклад: [Арутюнова 1999; Болдирев 2001а, 2001б; Жаботинська 2010; Приходько 2008; Селіванова 2012; Lakoff 1993, 1999 та ін.]). У дослідженні спираємося на основну ідею когнітивної лінгвістики про те, що концепт як ментально-когнітивна структура репрезентує знання й досвід людини про певний об'єкт чи явище дійсності, а фрейм є когнітивною моделлю, за допомогою якої відображаються знання про певний фрагмент чи явище дійсності.

Концептуалізацію як когнітивний процес представлено “фазою породження певного психоментального утворення, яке виникає у свідомості автора при описові ним об'єкта реальної дійсності чи сфери внутрішнього рефлексивного досвіду (формування одного з можливих світів); а також фазою читацької рецепції, яка сприймає текстову інформацію та інтерпретує її” [Селіванова 2012, с. 369].

Інформація в індивідуальній свідомості суб'єкта на рівні чуттєво-сенсорного опанування дійсності утілюється в художній мові в процесі вторинної категоризації знання й наратотворення у свідомості нарататора. Когнітивний процес наратотворення відбувається шляхом установлення зв'язку між творцем біографічного тексту, його імпліцитним читачем і власне БН, де формоутворююча роль належить виокремленим фрагментам дійсності, які конструюють “нову реальність” наративу – його концептуальний простір.

У значенні самої лексеми “concept” закладена її антропоцентрична спрямованість. Так, дефініція ‘*an idea of how something is, or should be done*’ [LDCE, p. 318] містить указівку на мислячу особу з певною ідеєю і точкою зору. Позаяк у семантичній ознаці ‘*idea*’ закладено ментальний параметр, то концепт має безпосередній стосунок до

суб'єкта і його потенційної спроможності вербалізувати дійсність мовними засобами. Іншими словами, ментальні концепти перетворюються в омовлені концепти в процесі своєї актуалізації чи вербалізації в літературному наративі.

Відповідно до об'єкта нашого дослідження концептуалізація нарративного простору біографії відбувається в іншому вимірі – художньому дискурсі. Тому предметом аналізу постає не світ як такий, а його концептуалізація в рамках світу нарративного (можливого), який виокремлюється як альтернатива реальному – як атрибут світу, який є можливим у стосунку до певної концептуальної системи. Відповідно, концептуалізація є процесом формування об'єкта світу “Ідеальне” на основі знання про об'єкт зі світу “Дійсність” [Телия 1996, с. 97].

Як уже згадувалось раніше (див. підрозділ 2.1.2), суб'єктність нарративу має здатність виявлятися в індивідуально відібраних суб'єктом варіантах репрезентації знань (досвіду), оскільки саме схемна структура суб'єкта (*subject-self*) здатна репрезентувати новий досвід іншого суб'єкта і водночас суб'єктивний образ об'єктивного світу дійсності. У зв'язку з відсутністю поняттєво-термінологічної одноставності у визначенні суб'єкта нарративу (при наявних термінах “літературна особистість”, “мовна особистість” та ін.), у будь-якому випадку він є наратором, якому притаманні всезнання та всюдисущість, здатність проникнути в найбільш потаємні закутки свідомості персонажів, наявність певної точки зору на події та ситуації [Шмид 2003, с. 65].

Звідси випливає, що поняття біографічного суб'єкта нарративу може набувати форми композит-структури, тому звернення до терміна *subject-self* не є випадковим. Його композит-структура представлена у формі концептуальної схеми (КС) високого ступеня узагальнення SUBJECT – SELF із сутнісними ознаками образ-схеми. Однак, на відміну від образ-схеми, КС є більш абстрактною узагальненою за змістом когнітивною структурою, яка схожа й на інші варіантні структури репрезентації знань, такі, як фрейми, скрипти чи ідеалізовані когнітивні моделі [Croft et al. 2004; Jeffries 2008, 2010; McIntyre 2010; Ruiz de Mendoza 1997; Жаботинская 2013].

У зарубіжній когнітивній лінгвістиці схему як одну із категорійних узагальнень розглядають як категоризуючу абстракцію, сумісну з усіма членами певної категорії, яка повторюється в ментальних образах світу і наділена фундаментальною значимістю для здійснення різ-

номанітних когнітивно-семантичних процесів [Жаботинская 2013]. Процес абстрагування дає можливість установити рівень схемності когнітивної структури. Незважаючи на те, що КС узагальнена і схемна за своєю сутністю, однак не є абстрактною в тому сенсі, оскільки вона втілюється в низці мовних форм [Croft et al. 2004, p. 44].

Смислові компоненти денотативного значення лексем *subject* і *self* становлять поняттєвий вузол (a general definer) КС SUBJECT – SELF і накладаються на її структуру.

Визначена нами КС SUBJECT – SELF не тільки акцентує на фундаментальній відмінності між тим, що ми називаємо суб'єктом у традиційному розумінні слова і множинністю “я”, але й лежить в основі загальної структури метафоричної системи внутрішнього світу людини [Lakoff, Johnson 1999, p. 113]. Розвиваючи особливості конструювання когнітивних структур, слід зважати на рівень активації (інтенсивності) когнітивного процесу.

Біфуркаційна структура КС представлена когнітивними структурами, які називаємо доменами (в дужках зазначені концептуальні ознаки доменів). Статичний домен SUBJECT (*‘the person or thing that is being discussed or described’*) є локусом свідомості й досвіду суб'єкта, волі й людського єства, всього того, що робить людський рід унікальним; інший динамічний домен SELF (одне або більше “я”) складається з усього іншого, що належить суб'єктові чи має стосунок до нього – тіло, соціальні ролі, взаємини, стани, життєві історії, рід занять і т.ін. (*‘a person or thing referred to with respect to complete individuality; a person’s nature, character, etc.; personal interest’*). Структура домена SELF як “динамічного типу фрейму, представленого у формі сценарію” [Левицкий 2008, с. 194], згодом лінійно розгортається в часі та просторі і забезпечує “прив’язаність” до конкретного контексту чи ситуації наративу.

Якщо домен SUBJECT стосується тільки досвіду особи як такої, то домен SELF корелює із досвідом конкретної особи з урахуванням просторових відношень, причому в процесі концептуалізації наративу цей досвід суб'єкта як носія досвіду (*subject-self*) може належати “я”, “він”, “вона” нараторам.

Припускаємо, що КС SUBJECT – SELF у наративному просторі художньої біографії моделюється фреймовою структурою, яка активується у свідомості наратора й згодом декодується наратором. Про-

цес структурування у свідомості наратора знань і досвіду із залученням фреймової структури, яка ущільнює наративний простір, відбувається за умови співвіднесення певного відтинку сформованого наративу “з фоновими знаннями, які репрезентуються за допомогою фрейму, з особистісною концептуальною моделлю та з авторською концептуальною моделлю” [Степанова 2007, с. 10].

Відомо, що фрейм як ієрархічно впорядкована модель певної стереотипної ситуації, у якій актуалізується значення, містить інформацію про суттєві, типові й можливі ознаки концепту. Відомий наратолог М. Флудернік [Fludernik 1996] робить висновок, що фрейм за сутністю нагадує прототип, який можна розширити за допомогою метафори і/або метонімії і використовувати як точку відліку для розуміння нових контекстів, тобто за допомогою фрейму можна пояснити нову ситуацію шляхом екстраполяції уже відомої.

М. Лошнігг у статті “Посткласична наратологія і теорія автобіографії”, звертається до аналізу наратологічної моделі досвіду М. Флудернік, яка, розхитуючи структуралістське розуміння наративу (наприклад, відстоюючи відсутність сюжету взагалі), одна із перших звертається до дослідження когнітивних основ наративу. Відповідно до теорії М. Флудернік, когнітивною одиницею для розуміння наративу є емпіричний досвід (*experientiality*) суб’єкта, або “індивідуалізована передача досвіду, відображеного в свідомості людини” [Löschnigg 2010, p. 259]. У цьому випадку вказівка на присутність експерієнсера (*anthropomorphic experiencer*) чи суб’єкта як носія досвіду, стає необхідною передумовою для аналізу його життєвого досвіду.

Точка зору М. Флудернік перегукується із експерієнциальним (стосовно суб’єкта) підходом у когнітивній семантиці М. Джонсона [Johnson 1990, p. 209], де знання людини розглядаються під кутом зору структур контекстного (втіленого) осмислення (*embodied understanding*) і стосуються різного роду інтеракцій людського організму з оточенням (сюди належать мова, культурні традиції, цінності, інституції та історія суспільства).

У підсумку, літературні наративи виявляються відкритими для переживання суб’єктом зображеного світу з позиції його внутрішнього досвіду. Відтак, основне завдання наративу – передача досвіду суб’єкта-експерієнсера – може бути досягнуте й засобами наративності нижчого рівня наративних фреймів. Ці когнітивні

категоріальні структури як складники концептуальної фреймової мережі організують оповідну інформацію в наративі, вилучену з безпосереднього досвіду суб'єкта. На думку О. І. Морозової, фреймом структурується не тільки сам об'єкт (онтологічна функція фрейму), але й спосіб його сприйняття суб'єктом (гносеологічна функція фрейму) [Морозова 2010, с. 269]. У нашому випадку фреймами структуруються очікування й переживання біографічного суб'єкта, про якого оповідається в наративі, або який бере на себе функції оповідача в наративі.

Припускаємо, що поняттєвим вузлом доменів SUBJECT і SELF є інша когнітивна структура – наративний фрейм-скрипт STORY як вид фрейму, який є одним із різновидів структур свідомості, що виконує певне конкретне завдання в обробці природної мови і є визначеною наперед стереотипною послідовністю подій [КСКТ 1997, с. 174], яким активуються когнітивні контексти про певні дії і переживання суб'єкта-експерієнсера.

У нашому дослідженні внутрішній стан суб'єкта-експерієнсера як носія досвіду в концептуальній царині, а саме в КС SUBJECT – SELF, активується за допомогою наративного фрейму-скрипту STORY.

Схема і скрипт перебувають у відношеннях “абстрактне-конкретне”, оскільки схема – “це інтегрована структура, яка “схоплює узагальнення” на певному рівні мовної організації, тоді як реалізація – це певна конкретизація (уточнення) схеми” [Табаковська 2013, с. 55]. Як наслідок, властивості КС конкретизуються (уточнюються) актуалізаторами фрейму-скрипту, що відповідає відношенням у межах таксономічної ієрархії (окремого випадку відношень “частина-ціле”), відомим як семантичні відношення гіперо-гіпонімії, як-от: фрейм-скрипт STORY у загальній схемі SUBJECT – SELF є реалізацією наративного фрейму-сценарію BIOGRAPHICAL STORYTELLING.

Так, наприклад, у випадку наративного фрейму-скрипту STORY активується процес оповіді про біографічний суб'єкт у діапазоні наративу. Необхідною постає вимога щодо володіння знаннями про ступінь правдивості тієї чи іншої життєвої історії, важливості подій у чиємусь житті, описом цих подій оповідачем тощо.

У нашому випадку наративний фрейм-скрипт STORY активує окремі семи лексеми “story”, які є “фокальними (відправними. – уточнення наше. – Я. Б.) точками концептуалізації” [Табаковська 2013,

с. 52]: *'an account of something that has happened'*, *'one that people tell each other'*, *'a description of the most important events in someone's life'*. Він забезпечує профіль наративного фрейму-сценарію BIOGRAPHICAL STORYTELLING (процес біографічної оповіді).

Семантичний обсяг дієслівної лексеми “tell” з категорійними ознаками *'someone tells something'*, *'communicate information'*, *'communicate a story'*, *'communicate feelings to somebody'* специфікують процес біографічної оповіді і встановлюють поняттєві межі фрейму-сценарію, забезпечуючи остаточний рівень лексичної конкретизованості фреймової концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта.

Фрейм-скрипт як структура ментальної репрезентації знання може бути адаптованим для аналізу концептуальної фреймової мережі з огляду на передачу переживання досвіду в межах біографічної оповіді. Скрипт є складником (реалізацією) вищої за ступенем абстракції ментальної структури, з допомогою якої концептуалізується досвід біографічного суб'єкта в наративному фреймі-сценарії.

Початкова ідентифікація й обсяг вербалізованого фрейму-скрипту STORY відбувається на основі семантичних ознак словникової дефініції лексеми “story”, які забезпечують базовий рівень лексичної конкретизованості фреймової концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта. На основі цих ознак лексеми як базових параметрів конструювання сценарію, профілюється когнітивна структура – наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING.

У фреймовій концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта необхідно також урахувувати тотожність суб'єкта з наратором (безпосереднім автором чи введеним автором), коли наратор займає точку зору суб'єкта. Така дія з боку наратора демонструє своєрідний ментальний зсув, приймаючи на себе точку зору іншого суб'єкта і переходячи від суб'єктного до об'єктного зображення досвіду (про це див. вище, підрозділ 3.1).

Репрезентація наративного фрейму-сценарію BIOGRAPHICAL STORYTELLING дає змогу визначити початковий рівень ментальної конкретизованості наративного профайлу фікціональної біографії суб'єкта і лежить у двох схемних площинах:

1. Когнітивна площина, до якої належить отримання і передача інформації, досвіду, переживань шляхом сценарного динамічного розгортання подій у межах БН.

2. Концептуальна площина, у якій відбувається схематизація когнітивного процесу оповіді про біографічні події. Сама ж схема співвідношення металевих структур фрейму-скрипту і фрейму-сценарію спрямована на результат концептуалізації індивідуального досвіду біографічного суб'єкта.

Отже, зважаючи на те, що кожна фреймова модель у графічному вигляді представлена мережею вузлів та зв'язків між ними, фрейм-скрипт STORY відповідає специфікаціям своєї схеми SUBJECT – SELF і профілює наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING як когнітивну структуру, яка зорієнтована на процедурне представлення стереотипних сцен.

**3.2.2. Наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING.** У ракурсі дослідження наративних фреймів послуговуємося визначенням Р. Шенка і Р. Абельсона, які сценарієм (що в їхній термінології є скриптом) називають “структуру, якою описується відповідна послідовність подій у певному контексті, а також стереотипні дії, що визначають вже добре відому ситуацію” [Schank, Abelson 1977, p. 41].

Прихильники теорії скриптів як “більш складних структур динамічного характеру” [Левицький 2012, с. 85], серед яких відомий когнітолог П. Стоквелл, беручи за основу схемну теорію Р. Шенка і Р. Абельсона, особливу роль відводили ролі контексту, який обов'язково треба враховувати для розуміння особистісних переживань, подій, частин ситуацій та мовних елементів, закорінених у фоновій пам'яті [Stockwell 2003, p. 255]. Крім того, основний акцент робиться на динамічній сутності сценарію як на схемі, в основі якої лежать уже попередньо відомі рекурентні ситуації, а нові переживання і нова вхідна інформація ґрунтується на вже наявних знаннях про схему (так звана ситуативна прив'язаність).

Знання ситуації, а також можливої послідовності подій у межах цієї ситуації, дозволяє сприймати значення конкретної мовної одиниці як тієї, що передає фрейм. Однак коли стереотипні “моделі” життєвого досвіду наратора/персонажа починають зазнавати хиткості й різного роду флуктуацій, фреймова структура перетворюється у сценарій. У відомій “Антології концептів” *сценарій* визначається як подія, яка розгортається в часі і/або просторі, яка передбачає



виокремлення важливих етапів, наявність суб'єкта, об'єкта, цілі, обставин, часу й місця дії [Антология концептов 2007, с. 15–16]. Сценарій розробляється у процесі інтерпретації тексту, коли ключові слова та ідеї тексту створюють тематичні (“сценарні”) структури, які вилучаються з пам'яті на основі стандартних, стереотипних значень [Дем'янків 1996, с. 181].

Фрейми-сценарії виявляються в результаті інтерпретації тексту, коли ключові слова та ідеї тексту створюють тематичні (“сценарні”) структури, які вилучаються із пам'яті на основі стандартних, стереотипних значень, що приписуються термінальним елементам [там само, с. 187].

У фреймі-сценарії розгортається “стандартна послідовність подій на рівні структури ситуації” [Олешков 2009, с. 70], яка відображається у свідомості людини й вичленовується в екстралінгвальній дійсності. Тому основним інструментом для здійснення структурування НС є фрейм-сценарій. Оскільки мовна одиниця містить непряму референцію до світу, то через так зване “втручання” фрейму, фрейм-сценарій виступає в ролі посередника між значенням мовної одиниці і виконанням нею знакової функції і, відповідно, послідовності подієвих ситуацій у межах БН.

Біографічна оповідь (розповідання історій) передбачає “наявність певних подій – біографічних фактів – опорних точок, на основі яких розгортається історія людського життя” [Винокур 1997, с. 4]. Аналіз словникових дефініцій дієслова *tell* та іменників *story*, *biography*, *autobiography* (у т.ч. контекстуальних синонімів) дав можливість виокремити в їхній семантичній структурі такі домінуючі концептуальні ознаки:

- *tell* (*'communicate', 'say', 'describe', 'detail', 'chronicle', 'depict', 'portray', 'narrate'*),
- *story* (*'a description of sth', 'events in someone life', 'narrative', 'for entertainment', 'an account of sth that has happened', 'true', 'not true', 'history'*),
- *biography* (*'telling', 'sth has happened' 'someone's life', 'written by someone else'*),
- *autobiography* (*'someone writes', 'own life', 'own experiences'*).

Домінуючі концептуальні ознаки, отримані в результаті компонентного аналізу, зорієнтовані на мовний емпіричний матеріал для

подальшого дослідження структури фреймів. Вони співвідносяться з певним когнітивним контекстом чи областю знання, яка лежить в основі значення слова і потребує певних методик для структуризації [Болдирев 2001б, с. 27]. Припускаємо, що типовою універсальною структурою, яка демонструє загальні закономірності організації вербалізованої інформації у межах БН є наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING.

Розширення меж змістової структури лексем *tell*, *story*, *biography*, *autobiography* відбувається шляхом сценарного розгортання наративного фрейму BIOGRAPHICAL STORYTELLING. Смісловий каркас БН, який позначений структурними параметрами біографічного суб'єкта, профілює один наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING. Наративний фрейм-сценарій відтворюють два ієрархічно пов'язані рівні – вершинні вузли у формі когнітивних сцен, релевантних для верхнього рівня фреймової моделі й конкретизовані контекстом термінальні вузли нижнього рівня фреймової моделі. Активуючи фрейм-сценарій через конституенти нижнього рівня, ми відтворюємо структуру НС загалом. Графічне зображення ієрархії сцен і терміналів наративного фрейму-сценарію BIOGRAPHICAL STORYTELLING подано в Додатку В.

Найзагальніші параметри фреймової моделі (верхній рівень) становлять 8 вузлів, інтегрованих у сцени наративного фрейму-сценарію й актуалізовані в лінгвістичному контексті:

- (1) [УЧАСНИКИ]: біографічні суб'єкти;
- (2) [МЕТА]: каузатори, зорієнтовані на розвиток біографічного суб'єкта;
- (3) [МЕТОД]: спосіб зображення біографічного суб'єкта;
- (4) [ДЖЕРЕЛА]: вербалізація достовірних/недостовірних фактів, документів, середовища, існуючих/неіснуючих сучасників біографічного суб'єкта;
- (5) [ТІЛЕСНИЙ ДОСВІД]: вербалізація фізичного вигляду, манер поведінки, жестів, поз, вибор одягу, відчуттів, емоцій, пристрастей та потягів, переживань й афектів біографічного суб'єкта;
- (6) [ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД]: вербалізація спогадів про осмислені і прожиті травматичні події чи ситуації біографічним суб'єктом;
- (7) [НАРАТИВНА ПАМ'ЯТЬ]: вербалізація минулого біографічним суб'єктом;

(8) [РЕЗУЛЬТАТ]: оцінка наратором життєвого досвіду біографічного суб'єкта.

Обсяг знань про те чи інше явище дійсності і додатково закладена послідовність дій, які пов'язані із семантикою поняття “розповідання історій”, ускладнюють процес виокремлення вершинних вузлів і терміналів сценарного фрейму BIOGRAPHICAL STORYTELLING. Звертаючись до внутрішньофреймових процесів, слід зазначити дифузність, розмитість меж між виокремленими терміналами, їх взаємодію, а також накладення один на одного. У будь-якому випадку кожна із виокремлених нами сцен репрезентує учасників та їх ролі у БН, оскільки біографічні суб'єкти наративу так чи інакше причетні до розгортання НС.

Наповнення інформацією сцен наративного фрейму-сценарію відбувається в терміналах як невід'ємних складників чи певних аспектів конкретизації фреймової моделі. Термінали фреймової моделі представлені множиною наративних пропозицій (НП), які об'єктивують (вербалізують) зміст фрейму-сценарію. За структурою найпростіші НП конституюються за формулою  $x \in y$  як семантичні предикати з аргументами, які формують каркас пропозиції (словосполучення або речення). За змістом НП є концептуальними характеристиками фреймів-сценаріїв, які “повідомляють якийсь факт або судження про об'єкт” [Алифанова 2010, с. 94].

Вузли нижнього рівня фреймової моделі вербалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта становлять термінали в конкретних контекстах, а процес їх заповнення за участі НП регулюється їх кількістю у проаналізованих БН.

Отже, мовна актуалізація безпосереднього досвіду наратора/персонажа відбувається в рамках окремого БН, а сцени наративного фрейму-сценарію є засобами організації й селекції цього досвіду.

\* \* \*

Наповнення сцени [УЧАСНИКИ] відбувається у двох терміналах – [суб'єкт-експерієнсер] і [пацієнс].

Для створення життєпису суб'єкта в медіумі БН важливе місце посідають два обов'язкових учасника БН, а саме: 1.  $X$  (агенс, суб'єкт-експерієнсер (розповідь наратора/персонажа про себе); 2.  $Y$  (реци-

пацієнт, пацієнс чи предмет, на який спрямована дія (розповідь наратора/персонажа про когось іншого).

Термінал 1 [суб'єкт-експерієнсер].

Автор роману В. Бойд “Any Human Heart”, скориставшись стандартним прийомом вигаданого щоденника з метою викладу біографічних фактів, зумів простежити історію життя однієї людини впродовж ХХ століття Логана Маунтстюарта (1906 – 1991), її еволюцію і деградацію, самореалізацію і навіть повну її відсутність. З одного боку, вигаданий герой роману (наратор) викладає документальні події із життя у власних записах у формі щоденника:

*It's my birthday in a week – I'll be eighteen. My only thoughts are of leaving school and beginning my kife afresh at Oxford* [Boyd, *Any Human Heart*, p. 37].

З іншого боку, оприлюднення особистісних переживань у формі діалогу із передбачуваним читачем порушує документальність особистого архіву:

*You may have seen glimpses of me on the television news or in the background of newspaper photographs: the tall elderly man in the dark suit and tie, wielding the SPK placard, being jostled by policemen, shouting abuse at Margaret Thatcher, jeering at scab in buses* [там само, p. 431].

В іншому фрагменті БН Стівен Фрай чесно і відверто розповідає у другій частині автобіографії про свою молодість, друзів, славу, яка поступово до нього прийшла:

*I hope you forgive the unedifying sight of my struggle to express some of the truths of my inner self <...> and the real condition of anxiety, self-doubt, self-disgust and fear in which much of my life then and now is lived. It is a life, I suppose, as interesting or as uninteresting as anyone else's* [Fry, *The Fry Chronicles. An Autobiography*, p. 2–3].

Термінал 2 [пацієнс].

Далеким від реальності можна назвати БН від вигаданого наратора Піклхерінга з роману Р. Ная “The Late Mr. Shakespeare”, де наратор не тільки описує життя свого героя (*In any case, consider William Shakespeare's total craft and trade. He was not just a poet* [Nye, *The Late Mr. Shakespeare*, p. 71]), але (можливо, найперше) власне життя (*When I was young I lived to dream, and now I am old I have to dream to live. This life of William Shakespeare is my life now* [там само, p. 93]).

Місто як об'єкт розповіді в романі П. Акройда “London: the Biography” стає повноправним персонажем, який здатен впливати на події, живе за власними законами, підпорядковуючи їм своїх мешканців, і постає в образі людини:

*The image of London as a human body is striking and singular; we may trace it from the pictorial emblems of the city of God, the mystical body in which Jesus Christ represents its head and the citizens its other members* [Ackroyd, *London: the Biography*, p. 1].

Сцена [МЕТА] репрезентована трьома терміналами:

[зображення правди життя]

[репрезентація життєвого досвіду суб'єкта]

[пошук істини]

Термінал 1 [зображення правди життя]:

*Nearly everything that happens in this story is based on factual sources. With one insignificant exception, all the named characters were real people. But I have used a novelist's licence in representing what they thought, felt, and said to each other; and I have imagined some events and personal details which history omitted to record* [Lodge, *Author, Author*, p. 1].

У цьому уривку перша теза вказує на достовірність відібраних фактів, а інші конструкції, – на фікціональний характер зображуваного.

У літературній праці Д. Лоджа “The Year of Henry James” вказується на те, що автор біографічного роману, будучи обмежений вже відомими фактами із життя Генрі Джеймса, водночас може вільно уявляти й домислювати ситуації:

*As the writer of such a book you are constrained by the known facts of your historical characters, but free to invent and imagine in the interstices between these facts. How free is a matter of individual choice* [Lodge, *The Year of Henry James*, p. 31].

Д. Лоджу вдається витончено балансувати між біографією й художнім твором. Як зізнається сам автор, роман “Author, Author” містить фікціональні елементи, позаяк то був новий досвід для нього:

*“[An] entirely new compositional experience for me: instead of creating a fictional world which wasn't there until I imagined it, I was trying to find in the multitudinous facts of Henry James's life a novel-shaped story”* [Lodge, *Author, Author*, p. 31–32].

У романі “Flaubert's Parrot” вигаданий Дж. Барнсом наратор Джеффри Брейтвейт має на меті правдиво описати життєвий шлях

героя (своєї дружини), однак вона не є категоричною, а радше гіпотетичною (уживання модальної конструкції *have to*, сполучника умовного речення *if*):

*I'm aiming to tell the truth; though mistakes are, I suppose, inevitable. And if I make them, at least I'm in good company [Barnes, Flaubert's Parrot, p. 96]. I have to hypothesise a little. I have to fictionalise (though that's not what I meant when I called this a pure story). We never talked about her secret life. So I have to invent my way to the truth [там само, p. 165].*

Термінал 2 [репрезентація життєвого досвіду суб'єкта].

Дж. Барнсом було вибрано рядок з одного із листів Г. Флобера як епіграф до роману "Flaubert's Parrot": *When you write the biography of a friend, you must do it as if you were taking revenge for him.* Наратор взяв на себе почесну місію презентувати неканонічну версію життя Флобера, "помститися" усім, хто робив спроби писати про нього різного роду біографії: критикам, друзям автора і навіть його коханій, створюючи завершений образ персонажа (Флобер-ведмідь, Флобер-папуга, Флобер-провінціал, Флобер-садист та ін.).

П. Акройд створює біографію Лондона, наприклад, з метою описати історичну достовірність урбанізованого досвіду:

*I am an only one stumbling a Londoner who wishes to lead others in the directions which I have pursued over a lifetime [Ackroyd, London: the Biography, p. 2].*

Термінал 3 [пошук істини].

Наратор як суб'єкт біографічної діяльності прагне відшукати сенс життя, умотивовує необхідність викладу біографічних фактів про життя іншого або самого себе:

*Why should I tell the story of my life?*

*I do it because my father is dead now, and I always knew I would have to commemorate him. He was a writer and I am a writer; it feels like a duty to describe our case – a literary curiosity which is also just another instance of a father and a son.*

*I do it because I feel the same stirrings that everyone else feels. I want to set the record straight (so much of this is already public), and to speak, for once, without artifice [Amis, Experience: A Memoir, p. 7].*

З метою навмисного спотворення однобокого сприйняття дійсності, яке мало місце в епоху класичного мистецтва на початку роману,

наратор відверто говорить про те, що він має право розповідати різного роду історії про Шекспіра, акцентуючи на альтернативності інтерпретацій біографії Шекспіра, і наполягає:

*You are not required to believe any one of them. Nor is it necessary to salvation that you should. But from the over-all impress of the various stories may you perhaps come to know our poet thoroughly. One story might cancel out another [Nye, *The Late Mr. Shakespeare*, p. 38].*

Модальні слова і висловлення з епістемічним значенням, конструкції зачину, інвертований порядок слів, умовний спосіб дієслова свідчать про альтернативну і некатегоричну модальність, пропонуючи читачеві вибір і можливість самостійно приймати чи не приймати запропоновані факти, і, як наслідок, мовлення наратора викликає сумнів та недовіру.

Сцена [МЕТОД] охоплює п'ять терміналів із різним кількісним наповненням НП:

[аналіз]

[синтез]

[деконструкція]

[самомоделювання]

[подвійна експозиція]

Термінал 1 [аналіз].

У романі “A Way in the World” В. Найпол, відстоюючи позицію наратора, застосовує метод нерозривної єдності факту й вигадки, історії та художньої автобіографії, аналізуючи багатолітній досвід свого письменницького “я”, творчого самостворення, де тісно переплітається особисте минуле з культурно-історичним минулим Тринідаду:

*Who is this narrator? What can he be made to be? This is often where fiction can simply become false.*

*To make the narrator a writer or traveler would be true to the actual experience; but then the fictional additions would be quite transparent* [Naipaul, *A Way in the World*, p. 45].

Відомий британський комедійний актор і письменник Стівен Фрай вдається до аналізу власного життєвого і творчого шляху, порівнюючи себе із гравцем у гольф у другій частині автобіографії, яка охоплює проведені ним роки в Кембриджі в період становлення його як актора і сценариста:

*You might say I am good at tactics but hopeless at strategy, happy to slog away at whatever is in front of me but unable to take a long view, plan ahead or imagine the future. A good golfer, they say, has to picture his swing before he addresses the ball in order to drive. My whole life has been an adventure in hit and hope [Fry, *The Fry Chronicles*, p. 323].*

Термінал 2 [синтез].

З метою систематизації життєвих подій наратор застосовує метод синтезу як мисленнєвого об'єднання аналітично виокремлених фактів:

*My organizational principles, therefore, derive from an inner urgency, and from the novelist's addiction to seeing parallels and making connections. The method, plus the use of footnotes (to preserve the collateral thought), should give a clear view of the geography of a writer's mind [Amis, *Experience: A Memoir*, p. 7].*

Термінал 3 [деконструкція].

Пізнання дійсності з точки зору теорії постмодернізму відбувається шляхом постановки запитання і непрямой на нього відповіді, часто неможливої відповіді й деколи навіть марного її пошуку:

*My method, friends, is to answer it indirectly by the asking [Nye, *The Late Mr. Shakespeare*, p. 288].*

*You think you have met all the different sorts of pain you will be asked to bear, and that after this there will only be repetition mean less pain? [Barnes, *Levels of Life*, p. 97].*

Термінал 4 [подвійна експозиція].

У художній автобіографії для зображення фікціональних та нефікціональних стратегій автором застосовується прийом подвійної експозиції (double exposure) (термін використовується в художній фотографії), коли відбувається процес накладання двох зображень і наративів про них – про реального автора і про персонажів фікціонального світу, які переслідують одне одного (наче один є приви́дом іншого). Цей прийом спричиняє появу особливої рекурсивної структури, коли стосунки Робі і Брета прямо співвідносяться зі стосунками між Бретом і його батьком Робертом. Наприклад, Брет постійно знаходиться в колі переслідувань привидами минулого і майбутнього, вигадкою і фактом і, врешті-решт, вербалізує цей стан:

*I was now my father, Robby was now me. I saw my own features mirrored in his – my world was mirrored there <...> [Ellis, *Lunar Park*, p. 210].*



У романі М. Еміса “The Information” травматичний екзистенційний досвід наратора співвідноситься із крахом його творчих амбіцій. З метою “пом’якшення” переживань, пов’язаних із кризою середнього віку і творчого спаду, за допомогою прийому подвійної експозиції Еміс уводить в оповідь роману свого двійника, письменника-невдачу Річарда Тала, який дублює “травматизм” біографії суб’єкта. Отже, авторська присутність у романі відзеркалена в передорученій оповіді:

*In the bathroom mirror, of course, he would be reduced to two dimensions, so the bathroom mirror was no place to go if what you wanted was depth. And he didn't want depth. By a certain age, everyone has the face they deserve. Like eyes are the window to the soul.*

*Looking in the mirror now, on the morning of his fortieth birthday, Richard felt that no one deserved the face he had. What happened? What have you done, man?* [Amis, *The Information*, p. 46].

Термінал 5 [самомоделювання].

Томас Чаттертон, створюючи словесний автопортрет, приписуючи власні творіння чужому генію (“плагіат навпаки”), демонструє таку техніку використання мови, яка художньо об’єктивує самого себе власними засобами саморепрезентації, які відкривають нові прочитання та інтерпретації його творчої біографії:

*Poetry was my device. I invented my self as monk of the fifteenth century, Thomas Rowley; I dressed him in Raggs, I made him Blind and then I made him Sing. I compos'd Elegies and Epics, Ballads and Songs, Lyrics and Acrosticks, all of them in that curious contriv'd Style which speedily became the very Token of my own Feelings; for, as I wrote in Rowley's hand, 'Syke yn the Weal of Kynde', which is as much to say, 'All things are partes of One'* [Ackroyd, *Chatterton*, p. 87].

Сцена [ДЖЕРЕЛА] об’єднує два термінали – [достовірні факти], [вигадані факти].

Термінал 1 [достовірні факти].

Наратор автобіографії жодним чином не відмовляється від зображення життєвої достовірності:

*Facts: There were several meetings at my flat, a convenient venue for people coming in from outside London. The people I remember clearly are Edward Thompson, John Saville, Haimi Levy, Randall Swingler* [Lessing, *Under My Skin*, p. 217]. *Life itself – the facts, reality, actual events, which*

*are bound to be full of the nasty reality that disperses bullshit and the illusions that feed the innocent* [там само, р. 265].

Термінал 2 [вигадані факти].

Вигаданий наратор, основним завданням якого є знайти “справжнього” папугу Флобера, може вдаватися до подекуди комічного опису своєї персони (часто використовуються вставні конструкції, модальні слова):

*I told you my name: Geoffrey Braithwaite. Has that helped? A little; at least it's better than 'B' or 'G' or 'the man' or 'the amateur of cheeses'. And if you hadn't seen me, what would you have deduced from the name?*

*I am – was – a doctor, first-generation professional class <...>.*

*Certainly not the truth; so perhaps it's as well they were never taken* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, р. 102–103].

В іншому уривку процес акумулювання знань про відомого біографа асоціюється у Фінеаса з умінням ідентифікувати фікціонального персонажа, де вирішальну роль у конструюванні біографічної оповіді відіграє уява наратора:

*I saw immediately that 'getting to know' Destry-Scholes was a much harder, more anxious task than hunting, or penetrating him would have been. It required another skill, which carried with it yet another word I most vehemently avoided – 'identify'. What on earth does 'identity' mean? See imaginatively, out of the eyes of? It is a disgusting skinned phrase* [Byatt, *The Biographer's Tale*, р. 23].

Сцена [ТІЛЕСНИЙ ДОСВІД] конституюється чотирма терміналами:

[творчий досвід]

[суїцид]

[сексуальний досвід]

[тілесність неістоти]

Наратор БН орієнтується на власне прочитання та інтерпретацію власного чуттєвого досвіду разом із досвідом персонажа. У результаті, тіло в БН може виступати як частиною власного іміджу, так і частиною іміджу персонажа, що, з одного боку, свідчить про нефікціональність досвіду автора, а з іншого боку, підтверджує суб'єктивний фікціональний характер фіксації цього досвіду в ретроспекції з точки зору теперішнього часу. Навіть сам досвід належить не відтинкові часу, у якому відбуваються події БН, а, навпаки, часові

створення БН, у якому розкривається тілесність через передачу думок, почуттів, переживань та опис фізіологічних реакцій.

Термінал 1 [творчий досвід].

Талант до творчої праці письменника прямо пропорційний до бажання творити:

*I claim that a writer is three things: literary being, innocent, everyman. Well, this thought was all everyman. Not every man will have to see what I saw; but every man will think this if he does <...> [Amis, Experience: A Memoir, p. 85]. A writer's life is all anxiety and ambition – and ambition, here, is not readily distinguishable from anxiety; it is a part of your desire to do right by what talent you have [там само, p. 337].*

Термінал 2 [суїцид].

Суїцидальні наміри й думки стосуються внутрішнього стану людини, вони можуть викликати страх і жалість одночасно:

*Suicide, the most somber of all subjects – the saddest story. It awakens terror and pity in me, yet it compels me, it compels my writing hand. The suicide kills everybody [там само, p. 280–281].*

Термінал 3 [сексуальний досвід].

Непідробним ліризмом пронизані сцени, пов'язані із закоханістю Стівена Фрая у свого друга Метью й достатньо часті його декларації про гомосексуальність:

*When I wrote the phrase, many pages back now, “unrequited love” I giggled to myself, for at the first go I committed the Freudian key slip of typing “unrequired love”.*

*It is, I know, for I have experienced it perhaps twice in my life, an awful privilege to be too much loved and perhaps the kindest thing I ever did in my life was never to let Mattew know to what degree he had destroyed my peace and my happiness [Fry, Moab is My Washpot, p. 267].*

Приховуючи свою гомосексуальність, легендарний Сомерсет Моєм не позбавлений справжніх почуттів і спроможний закохуватися. Такі стосунки мали місце із Сирі Велком у 1913 році:

*[He] appeared to be everything Syrie wanted, ‘the most charming man in London’, rich, fashionable and unattached [Hastings, The Secret Lives of Somerset Maugham, p. 180].*

Термінал 4 [тілесність неістоти].

Роман П. Акройда “London: the Biography” осмислення тілесності відображене в життєписі столиці європейської країни, яка постає в

образі людини. У передмові до роману тілесність Лондона розкривається в контрастних співвідношеннях: зображенням великого міста в образі юнака або, навпаки, потворного велетня в людській подобі:

*Whether we consider London as a young man refreshed and risen from sleep, therefore, or whether we lament its condition as a deformed giant, we must regard it as a human shape with its own laws of life and growth.*

*Here, then, is its biography* [Ackroyd, *London: The Biography*, p. 2].

Актуалізаторами сцени [ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД] є сім терміналів: [осуд], [страх], [біль], [туга], [хвороба], [криза], [смерть].

Термінал 1 [осуд].

Вигуки глядачів театральної вистави, які запрошують автора п'єси на уклін, насправді спричинюють душевну травму, тим самим демонструють осуд і зневагу до нього. Сцена відвертих вигуків незадоволення і глузування (*hissing, boos, jeers, catcalls*) після показу п'єси "Гай Дозвіль" змушує її автора Генрі Джеймса почувати себе щонайменше ніяково:

*James looked stunned, bewildered, totally unable to understand what was happening, or how to react. He seemed paralysed, canted forward in the act of bowing, his pale plump face and bald brow thrown into relief by the dark beard and his black evening clothes. His mouth opened and closed once or twice, slowly and silently, like a fish in a bowl* [Lodge, *Author, Author*, p. 256].

Термінал 2 [страх].

Страх наратора може виявлятися як емоційна реакція на трагічні події, які трапилися в його родині, так і при загостренні різноманітних фобій:

*Over the Christmas of 1973, experience – in the form, as I now see it, of an acquaintance with infinite fear – entered my life and took up residence in my unconscious mind* [Amis, *Experience: A Memoir*, p. 36].

*And for a while I thought I would inherit my father's lavish array of phobias: aerophobia..., acrophobia..., and nyctophobia, or fear of the night* [там само, p. 112].

Термінал 3 [біль].

Біль, який приносить страждання людині, сприймається як неприємний особистісний досвід з боку біографічного суб'єкта:

*Question: How many of these three noted stylists – James Joyce, Vladimir Nabokov and Martin Amis – suffered catastrophic toothloss in their early-to-middle forties? Answer: All three* [там само, р. 113].

*I had a toothache on the day my first son was born. I had a toothache on the day my second son was born. I had a toothache on the day I communed so vitally with the spirit of Lucy Partington <...>* [там само, р. 122].

Термінал 4 [туга].

Травматичний досвід біографічного суб'єкта продовжує відчуття туги. Устрій світу, за Дж. Барнсом, поділяє людей на тих, хто зазнав туги, і тих, хто її не зазнав. Туга занурює людину в нову реальність і може мати різні характеристики: тривалість у часі, глибину, тембр і фактуру:

*So grief in turn becomes unimagable: not just its length and depth, but its tone and texture, its deceptions and false dawns, its recidivism. And you can never prepare for this new reality in which you have been dunked* [Barnes, *Levels of Life*, р. 73].

Термінал 5 [хвороба].

Автор шекспірівської біографії Р. Най, хоча і в жартівливій формі, згадує так звані дитячі хвороби Шекспіра:

*The childhood of our immortal bard was not without the usual diseases. William Shakespeare caught the measles. William Shakespeare caught the jaundice. William Shakespeare had the whooping cough. William Shakespeare had the toothache. William Shakespeare had the pneumonie* [Nye, *The Late Mr. Shakespeare*, р. 88–89].

Термінал 6 [криза].

Досвід переживання кризи середини життя з неминучим прийняттям ідеї життєвого фіаско, творчих невдач Річарда Тала з роману М. Еміса “The Information” постає в образі фотокамери:

*<...> the constant snatch of the camera's mouth – it would take your reality, in the end. Yes, probably, the more you were photographed, the thinner it went for your inner life* [Amis, *The Information*, р. 20]. *The next day it was his turn: Richard turned forty. Turned is right. Like a half-cooked steak, like a wired cop, like an old leaf, like milk, Richard turned. And nothing changed. He was still a wreck* [там само, р. 40].

Термінал 7 [смерть].

Наприклад, перші й останні рядки роману Д. Лоджа “Author, Author” присвячені докладному описові останніх днів життя Генрі

Джеймса. Д. Лодж застерігає читача, що, не зважаючи на досягнення великого майстра пера (*the distinguished master*), його вік (72 роки), талант і всезагальне визнання, важко побороти неминучість смерті:

<...> *the distinguished author is dying – slowly, but surely. The author is 72. He has had an interesting and varied life, written many books, traveled widely, enjoyed the arts, moved in society (one winter he dined out 107 times)* <...> *The author is dying propped up in bed among starched sheets and plump pillows* <...> [Lodge, *Author, Author*, p. 3].

*And so, on the 25th of February, the death-watch begins. The relatives gathered round his bed are physically and emotionally exhausted. They long for the inevitable end to come* [там само, p. 372–373].

У Мартіна Еміса серед великих втрат у житті було дві найбільші – загадкова і трагічна смерть сестри, і смерть батька-письменника:

*The death of Lucy Partington represents a fantastic collision. It is what happens when darkness meets light, when experience meets innocence, when the false meets the true, when utter godlessness meets purity of spirit* <...> [Amis, *Experience: A Memoir*, p. 172].

*My father has turned away, on his side. He is showing me how you do it. You turn away, on your side, and do the dying* [там само, с. 353].

Дж. Барнс, з одного боку, порівнює смерть із втратою надії, а з іншого, – його дратує евфемійне уживання дієслова “піти” (*pass*) із значенням “помирати” (*die*), натомість найбільш прийнятним є уживання дієслова із значенням “не вистачати” (*miss*):

*According to his death certificate, my father died of a) stroke; b) heart trouble; and c) abscess on the lung.* <...> *He died – in unmedical terms – of being exhausted and giving up hope. And ‘giving up hope’ isn’t a moral judgement on my part. Or rather, it is, and admiring one* <...> [Barnes, *Nothing to be Frightened of*, p. 165].

*One euphemistic verb I especially loathed was ‘pass’. ‘I’m sorry to hear your wife has passed’ (as in ‘passed water’? ‘passed blood’?). You do not have to force the word ‘die’ on others, even if you always use it yourself. There is a midpoint. At a social event she and I would normally have attended together, an acquaintance came up and said to me, simply. ‘There’s someone missing.’ That felt correct, in both senses* [Barnes, *Levels of Life*, p. 76].

Сцена [НАРАТИВНА ПАМ’ЯТЬ] есплікується у п’ятьох терміналах:  
[індивідуальна пам’ять наратора]

[ненадійність пам'яті]

[пам'ять речей]

[пам'ять смаку]

[культурно-історична пам'ять]

Біографічна пам'ять як особливий вид пам'яті актуалізується у БН, розкриваючи специфіку усвідомленої реконструкції власного минулого (суб'єктивне “я”) чи історію минулого життя іншої особи (об'єктивно/суб'єктивне “він/вона”) крізь внутрішній світ власних спогадів. Пам'ять осмислюється наратором/персонажем як витончений інструмент для подорожі в минуле, всередину себе; ним визнається, що вибірка епізодів з життя і фінальна версія його “я” залежить від можливостей пам'яті, які кожен раз підтверджуються суб'єктивною природою спогадів.

На циклічність, повторюваність, і відповідно, запам'ятовування подій указують темпоральні маркери відповідної семантики: *next, after, once, previously, years ago, there, then, now, today, ever before*.

Термінал 1 [індивідуальна пам'ять наратора].

Мартін Еміс висуває власну модель пам'яті – “цибулину пам'яті” (термін, запозичений Емісом із збірки поезій К. Рейна “The Onion, Memory”), з нескінченними шарами, однак із спільною основою. Ідеалізований образ загадкового зникнення кухарки Люсі Партигтон стає вузловою точкою (“цибулиною”), на яку нашаровуються спогади про різноманітні події із життя родини Емісів:

*With an ice-bag pressed against my cheek I sat among all the detritus, my heart still raw and swollen as I communed with my murdered cousin.*

*More than a hundred had been there that day. Their differing degrees of pain went back twenty years and would continue for another twenty, forty, sixty [Amis, Experience: A Memoir, p. 70].*

Термінал 2 [ненадійність пам'яті].

Образ авторського “я”, незважаючи на наявність конкретних біографічних фактів, залишається незавершеним, оскільки Дж. Барнс навмисно оголює хиткість основ особистісного досвіду – ненадійність пам'яті:

*We live, we die, we are remembered, we are forgotten. Not immediately, but in tranches. We remember our parents through most of their adult lives; our grandparents through their last third; beyond that, perhaps, lies a great-grandfather with a scratchy beard and a rank odour. Perhaps he smelt of fish [Barnes, Nothing to be Frightened of, p. 218]. For*

*the older writer, memory and the imagination begin to seem less and less distinguishable. <...> the reason: that memory itself comes to seem much closer to an act of the imagination than ever before [там само, р. 244].*

Особливості й механізми роботи пам'яті стають частиною змісту кожного біографічного епізоду навіть тоді, коли йдеться про швидкоплинні спогади. Відтак, коли реальний перебіг подій часто вислизає із пам'яті через неспроможність суб'єкта його зафіксувати, свідчить про ненадійність пам'яті:

*I found we were not remembering the same things: it was not a question of remembering the same things differently but as if we had been on two different trips. This experience, which was shocking to me, began my attempts to understand the extraordinary slipperiness of memory: before that, I had taken it for granted that people with the same experiences would remember the same things [Lessing, *Walking in the Shade*, р. 67]. What we call memory is a tiny part of what is in our brains, and it is easy to think of it as a kind of overspill from the full, real record [там само, р. 104].*

Термінал 3 [пам'ять речей].

Процес осмислення наратором навколишнього світу проходить шлях від предметного світу до уявлень, які зберігає пам'ять, а згодом аж до візуалізації подій крізь призму візуальної пам'яті:

*Memory is the seam stress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after [Woolf, *Orlando*, р. 35].*

*Houses have crumbled in my memory as soundlessly as they did in the mute films of yore, and the portrait of old French governess, whom I once lent to a boy in one of my books, is fading fast, now that it is engulfed in the description of a childhood entirely unrelated to my own [Nabokov, *Speak, Memory*, р. 438].*

Чіткі обриси образу людини (поведінки, зовнішнього вигляду та окремих дій людини) часто можуть повертатися у снах:

*Perhaps this is why I relish hearing even the slightest new thing about her: a previously unreported memory, a piece of advice she gave years ago, a flashback of her in ordinary animation. I take surrogate pleasure in her appearances in other people's dreams – how she behaves and is dressed, what she eats, how close she is now to how she was then; also, whether I am there with her [Barnes, *Levels of Life*, р. 119].*



Термінал 4 [пам'ять смаку].

Особливість пам'яті виявляється також у закарбуванні й збереженні яскравих за силою сенсорних образів. Гастрономічний (глюто-нічний) дискурс, наприклад, може інтегруватися у структуру БН, доповнюючи події спогадами і враженнями про їжу в дитинстві, що об'єктивує відчуття та індивідуальну пам'ять наратора. Автор автобіографії "Moab is My Washpot" С. Фрай виказує почуття, які народжені спогадами дитинства і спричинені відтінками смакової модальності як одного із видів сенсорики, що актуалізуються в ракурсі тілесності (використання порівняння, метафори й метонімії):

*The fierce knot of admiration, resentment, shame and fury that tightened in the pit of my stomach is one of those background sensations of childhood, like the taste of lemon sherbet or tomatoes on fried bread, flavours that can be blown back on the wind of memory or association to torture and now, of course, to amuse [Fry, Moab is My Washpot, p. 67].*

Термінал 5 [культурно-історична пам'ять].

Місто у біографічних спогадах є вмістилищем культурної та історичної пам'яті, де народжується його минуле порівняно з теперішнім:

*Many of these institutions exist today, albeit in altered form, while others linger only in folk memory of London. The history of London is a palimpsest of different realities and lingering truths [Ackroyd, London: The Biography, p. 86–87]. Beyond the time measured by human memory there exists, therefore, sacred time invoked by the sound of these bells [там само, p. 649].*

Сцена [РЕЗУЛЬТАТ] заповнюється трьома терміналами:

[неосяжність істини]

[підсумок життєвого шляху]

[оцінка життєвого досвіду]

Термінал 1 [неосяжність істини].

У біографії людини завжди залишаються темні плями, гіпотези, можливі варіанти, теми для вивчення і дослідження:

*The end of my book is in sight, yet there are a number of things which I meant to include in it but which now there will be no room for. Here is the list of things despaired of, things that belong in my life Life of William Shakespeare but which now I must leave for others to write about <...> [Nye, The Late Mr. Shakespeare, p. 375–376].*

Термінал 2 [підсумок життєвого шляху].

Кожен з учасників БН має власне життєве кредо, виокремлює для себе важливі етапи життя і життєві пріоритети:

*Eliot's bleak summary of human life: birth, and copulation, and death* [Barnes, *Nothing to be Frightened of*, p. 17].

*Then life started to happen to Kingsley, beginning with war, the marriage, children, teaching, travel, divorce, remarriage, divorce. And success happened too (it had the odd effect of calming him: success cooled him down)* [Amis, *Experience: A Memoir*, p. 238].

*Substances seem insignificant compared to the big things in life: Work, Faith, Knowledge, Hope, Fear and Love* [Fry, *The Fry Chronicles*, p. 64].

Термінал 3 [оцінка життєвого досвіду].

У кінці роману “Lunar Park” Елліс ототожнює себе з батьком, повертається до холостяцького життя в Манхеттені, визнає, які батькові помилки він повторив і усвідомлює, скільки насправді спільного між ним і батьком, що вселяє надію на переоцінку сімейних цінностей:

*Lying in bed on 13<sup>th</sup> Street, I realized the one thing I was learning from my father now: how lonely people make a life. But I also realized what I hadn't learned from him: that a family – if you allow it – gives you joy, which in turn gives you hope. What we both failed to understand was that we shared the same heart* [Ellis, *Lunar Park*, p. 395].

Таким чином, чинник свідомості наратора у процесі структурування досвіду суб'єкта-експерієнсера БН є визначальним критерієм когнітивної інтерпретації БН. Наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING як динамічна когнітивна структура бере участь в організації вербалізованої інформації в межах БН і видається релевантною для системного опису концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта. Визначено, що категоризація життєвого досвіду біографічного суб'єкта відбувається у 8 сценах наративного фрейму-сценарію. Кінцеві позиції сцен заповнюються контекстуальною інформацією, яка профілюються у 31 терміналі, а їх кількість визначається особливостями інтерпретації життєвого досвіду біографічного суб'єкта відповідно до кожної сцени фреймової моделі.

### 3.3. Модуси концептуальної фреймової мережі ментальних просторів біографічного наративу

З появою когнітивної парадигми лінгвістичних досліджень розв'язання проблеми моделювання когнітивних процесів вимагає урахування способів пояснення трансформацій концептуальних структур, які є результатом дії цих процесів. У зв'язку з цим аналіз фреймової мережі ментальних просторів БН, підґрунтям якої є теорія концептуальної інтеграції Ж. Фоконьє і М. Тернера [Fauconnier 1994, 1995, 2002, 2006], отримує цілком реальну перспективу у виявленні когнітивної інформаційної структури БН.

Форми існування фреймової мережі ментальних просторів БН можна розглядати як її “модуси”, тобто “форми структурування цілісного знання для операційних цілей” [Никитин 1996, с. 153]. Розгортання концептуальної фреймової мережі (КФМ) ментальних просторів БН відбувається із урахуванням окремих положень теорії дейктичного зсуву [McIntyre 2006; Zubin 1995] і теорії концептуальної метафори [Lakoff 1993, 2003]. У нашому дослідженні модус суб'єктного дейксису і метафорично-іронічний модус об'єднуються в “єдину контаміновану структуру” [Смущинська 2003, с. 24], де фрейм як організуючий центр БН забезпечує входження структурованого знання в мережу контамінованих ментальних просторів.

**3.3.1. Модус суб'єктного дейксису.** Основні поняття теорії дейксису охоплюють дейктичні поля, типологію дейксису (просторовий, часовий, суб'єктний), дейктичні центри й дейктичні переміщення. Кожна із цих категорій стосується лінгвокогнітивних параметрів дейксису й отримує підтвердження найперше в рамках ТДП (див., наприклад: [Segal 1995; Jeffries 2008; McIntyre 2006 та ін.]), основні етапи розвитку якої стисло окреслимо нижче.

Час і місце у фікціональному світі наративу, а також особистісний простір фікціонального суб'єкта (наратора) забезпечують когерентність наративу. У процесі прочитання тексту читач (ми послуговуємося терміном “наратор”) буквально “заходить” до дейктичного центру, а дейктичні категорії “повідомляють” про нього, відносно якого й здійснюється початковий етап прочитання та інтерпретації (processing) наративу.

Дейктичні центри спираються на три основні координати: суб'єктну WHO, часову WHEN і просторову WHERE, які визначають онтологічну і просторово-часову площину наративного простору й маркуються відповідними лінгвістичними засобами, до яких належать граматична категорія часу та особи, дейктичні дієслова, прислівники часу і простору.

Дейктичний центр наративу не є статичним елементом наративу, а навпаки, він має здатність переміщуватися, особливо, коли наратор опосередковано переживає події з перспективи (точки зору), яка є відмінною від точки зору наратора, таким чином беручи участь у дейктичній проекції (deictic projection) наративного простору. Поняття дейктичної проекції було введено Дж. Лайонзом для пояснення ситуацій, у яких “індексальні шифтерні слова” [Колегаєва 2006, с. 108] або “дейктичні елементи інтерпретуються з точки зору адресата, а не з позиції темпоральної, просторової чи персональної перспективи мовця” [Lyons 1979, p. 579].

Процес дейктичного переміщення відбувається із залученням так званих дейктичних полів (deictic fields), які П. Стоквелл визначає як “дейктичні висловлення, що співвідносяться із одним і тим же дейктичним центром” [Stockwell 2002, p. 47] персонажа, наратора і наратора, і які поміщені в певному фізичному просторі й часі, а також у соціальному контексті. Як зауважує Д. Макінтайр, якщо в реальному житті майже неможливо “заселити” дейктичне поле іншої особи, то у фікціональному наративі цілком реально зайняти позицію й дейктичне поле іншого суб'єкта [McIntyre 2006, p. 107]. Така позиція суб'єкта вважається “творчою в тому сенсі, що він конструює потенційно когнітивний світ, динамічний і мінливий” [Stockwell 2002, p. 46].

Уведений австрійським психологом і лінгвістом К. Бюлером [Buhler 1990] термін “дейктичне поле” (Zeigfeld), а також його концепція егоцентричної дейктичної точки відліку (origo), переконують у тому, що висловлення з дейктиками безпосередньо пов'язані з перцепцією і когніцією. Оповідна структура тексту складається із низки дейктичних полів, які містять набір мовних одиниць і висловлень, які спрямовані на актуалізацію уваги наратора через вплив на певні когнітивні механізми і процеси.

Звідси випливає, що, з одного боку, значення як одиниця концептуалізації в когнітивній лінгвістиці і його конструювання в наративі, і

дейксис, з іншого боку, аналізуються в термінах дейктичних когнітивних конструктів (cognitive constructs). Останні, як стверджує Е. Семіно, “виникають у результаті взаємодії між читачами і мовою тексту” [Semino 1997, p. 161], що підтверджує індексальну функцію особових займенників виступати на змістовому рівні дейктичними маркерами контакту між уявним світом автора (наратора) і адресатом реального світу.

Тут термінологічно ми спираємось на розроблену в рамках когнітивного підходу в середині 90-х років минулого століття ТДП (див., наприклад: [Duchan et al. 1995]). Нашу увагу зосереджуємо на встановленні специфіки застосування ТДП для інтерпретації досвіду суб’єкта наратором, а також з’ясуванні позиції наратора БН, коли дейктичний маркер указує на переміщення дейктичного центру (точки зору) суб’єкта у світі зображеному.

У повсякденному спілкуванні, коли особовим займенником першої особи *І* як правило позначається мовець, у наративі цим займенником може позначатися не тільки наратор, але й перспектива наратора, який має можливість входження до текстового (нاراتивного) світу [Jeffries 2008, p. 71]. З іншого боку, займенник *you* позначає уявного читача наративу, створюючи ілюзію звернення до нього, однак його дейктична функція може поширюватися й на біографічний персонаж (суб’єкт) наративу (див. нижче аналіз процесу зміщення дейктичних центрів “автор-суб’єкт”, “наратор-суб’єкт”, “автосуб’єкт”).

Саме в термінах ТДП стає можливим пояснення процесу переходу від реального до наративного світу. Д. Макінтайр описує значення ТДП для лінгвостилістичного аналізу наративу так: “Ця теорія частково намагається пояснити визначальну роль читача в наративі, якою мірою він інтерпретує події в наративі, начебто він їх переживає з позиції наративного світу” [McIntyre 2006, p. 92], а не з позиції дійсного світу. Е. Сегал, один із родоначальників ТДП, зауважує, що наратор “стає на когнітивну позицію (cognitive stance) в межах наративного світу й інтерпретує текст з цієї перспективи” [Segal 1995, p. 14–15]. Справедливою в цьому стосунку видається думка І. М. Колегаєвої про те, що “подолання антиномії між принциповою континуальністю реального світу і принциповою дискретністю зображеного світу відбувається на основі спільного для комунікантів когнітивного мапування навколишньої дійсності” [Колегаєва 2006, с. 109].

З метою ефективного залучення ТДП до аналізу наративу, зокрема побудови концептуальної фреймової мережі, звертаємося до прийому концептуальної інтеграції або концептуального блендингу (conceptual blending), згідно з яким на тлі концептуального поля два ментальні вхідні простори можуть змішуватися і утворювати емергентну структуру або змішаний простір. Теорія концептуального блендингу Ж. Фоконьє і М. Тернера [Fauconnier, Turner 2002] сприяє “поясненню не тільки нашого осмислення метафори, а й дозволяє застосувати її до побудови блендів, які не завжди є метафоричними” [Jeffries 2008, p. 72]. На цю особливість бленду вказувала Б. Денсиджер у зв’язку з процесами згортання (compression) і розгортання (decompression) фрейму власного “я” (self): “Значення власної ідентичності кожної особистості по суті є результатом різного виду блендів” [Dancygier 2005, p. 102].

Прийом концептуальної інтеграції дає змогу пояснити осмислення когерентного значення людської ідентичності (selfhood), залишаючи поза увагою зовнішній вигляд, чи ролі в суспільстві і сім’ї” [Fauconnier 1986, p. 76]. Процес декомпресії, на наш погляд, зумовлює можливість реалізації концептуальної інтеграції дейктичної проекції фреймів у БН.

Дейктична проекція (deictic projection) фреймів у БН зазвичай відбувається у двох вхідних ментальних просторах. Перший вхідний простір назвемо фізичним простором, який містить два організуючі субфрейми (ОСФ) – біографа й учасника (адресата) біографічної діяльності. Інший вхідний простір визначаємо як наративний (той, що стосується зображеної реальності в наративі). До складу наративного простору можуть входити три ОСФ – дейктичний центр наратора, біографічний суб’єкт і наратор, де останній “слугує своєрідним ментальним еталоном для осмислення тих чи інших явищ” [Воробйова 2009, с. 36]. Фізичний ментальний простір – статичний за своєю суттю, а наративний ментальний простір – динамічний, оскільки його модель безпосередньо побудована на основі наративного дискурсу, де немає статичних ролей і персонажів, а навпаки, спостерігається “перетікання” уваги наратора від одного фрейму до іншого.

З одного боку, фрейм є організуючим центром, який забезпечує входження структурованого знання в ментальні простори, причому останні є частковими структурами мисленнєвої діяльності. З іншого

боку, дейктичне висловлення, переконана С. Мармаріду, “конструює ментальний простір, у якому мовець і адресат співіснують у певному проміжку часу, у ментальному просторі, спричиненому дейктичним висловленням, і в межах якого спостерігається концептуалізація дейктичного центру” [Marmaridou 2000, p. 100].

Перейдемо до поетапної побудови концептуальної фреймової мережі ментальних просторів для кожного із дейктичних центрів із залученням прийому концептуальної інтеграції. Родовий простір (generic space) WHO містить КС SUBJECT – SELF і є спільним структурним елементом для обох вхідних просторів, у т.ч. для відповідних дейктичних центрів наративного простору – автора-суб’єкта, наратора-суб’єкта і автосуб’єкта.

**Автор-суб’єкт (author-subject).** Ця модель є прикладом типової простої концептуальної фреймової мережі (simplex network), у якій на основі принципу зв’язності (binding) елементи фізичного простору взаємодіють з елементами наративного простору в зображеній реальності БН: функції біографа переходять на автора-суб’єкта, а функції учасника виконує біографічний суб’єкт (рис. 3.2). Між цими просторами немає протиріч або зіткнень (clashes), які можуть бути між конкуруючими фреймами чи несумісними протилежними елементами.

Дейктичний зсув відбувається у проекції обох вхідних просторів: дейктичний центр із ОСФ наративного простору “author-subject” (input 2) зміщується (проекується) на ОСФ фізичного простору “biographer” (input 1). У спроектованому емергентному (дейктичному) просторі дейктичний маркер третьої особи *he* відображає опосередковану функцію автора-суб’єкта стосовно біографічного суб’єкта, наприклад:

*William Shakespeare is popularly supposed to have been born on 23 April 1564, or St. George’s Day.*

*When he emerged from the womb into the world of time, with the assistance of a midwife, an infant of the sixteenth century was washed and then “swaddled” by being wrapped tightly in soft cloth. Then he was carried downstairs in order to be presented to the father. After this ritual greeting, he was taken back to the birth-chamber, still warm and dark, where he was laid beside the mother. She was meant to “draw to her all diseases from the child”, before her infant was put in a cradle [Ackroyd, Shakespeare: The Biography, p. 3].*

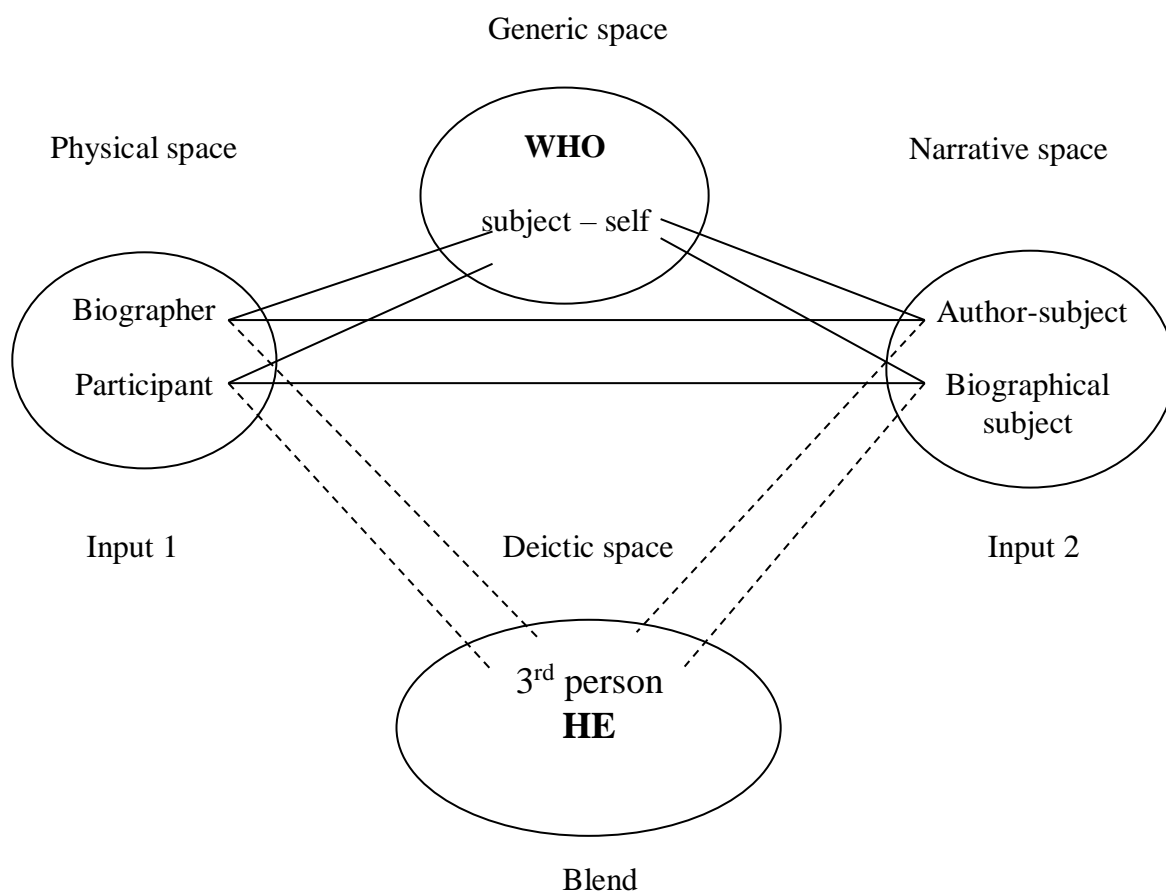


Рис. 3.2. Дейктичний простір займенника третьої особи *he* (дейктичний центр “автор-суб’єкт”)

У наведеному уривку наратором опосередковано переживається НС з власної перспективи (точки зору), оскільки він займає позицію відсторонення (*enstrangement*) в дейктичній проекції організуючого фрейму.

Родовий простір, організуючий фрейм якого містить узагальнену структуру суб’єкта біографічної діяльності, регулює кореляції між вхідними просторами і визначає спільні елементи структур вхідних просторів – суб’єктів біографічної діяльності у НС (*author-subject*, *biographical subject*, *biographer*, *participant*).

На рис. 3.2 дейктичний бленд третьої особи однини *he* демонструє інтеграцію біографа і автора-суб’єкта (суцільна лінія), а також експліцитно позначає учасника і біографічного суб’єкта (суцільна лінія). Оскільки ОСФ “*biographer*” (*input 1*) бере безпосередню участь у НС, перспектива біографічної діяльності проектується на автора-суб’єкта, а учасника цієї діяльності на біографічний суб’єкт (*input 2*). У результаті дейктичної проекції співвідносних ОСФ двох вхідних



просторів утворюється новий емергентний дейктичний бленд із займенником третьої особи *he*.

**Наратор-суб'єкт (narrator-subject).** Представлена модель є простою концептуальною мережею з ОСФ наративного простору “narrator-subject” (input 2), який є її дейктичним центром. Дейктичний простір із займенником першої особи однини *I* у найпростіший спосіб інтегрує дейктичне значення, а міжпросторове мапування забезпечується зв'язком “від фрейму до смислу” (frame-to-value connections). Для аналізу дейктичного центру “narrator-subject” обираємо два фрагменти БН.

(1) *Am I the person in the boat or am I the observer on the bank? Is this the view of a stretch of the Rio Negro where I used to fish as a child? Or is it a vision of the individual soul's journey through time, a passage as transient as a boat's wake on flowing water? I can't claim it as my first reliable, datable memory, alas* [Boyd, *Any Human Heart*, p. 5–6].

*My father was thirty-four years old when he married my mother in 1904 (she was ten years younger than he) in Montevideo's pretty cathedral. Two years later I was born, their only child, named Logan Gonzago after my respective grandfathers (neither of whom was alive to meet his grandson)* [там само, p. 8].

*The city of Birmingham became my new home. It is here in 1923, when I was seventeen years old, that the first of my journals, and the story of my life, begins* [там само, p. 10].

У наведеному фрагменті (1) функції фізичного біографа переносяться на наратора-суб'єкта і біографічного суб'єкта. Тут важливим постає зображення досвіду життя наратора-суб'єкта й концептуалізації ідентичності біографічного суб'єкта, а організуючим фреймом цієї моделі залишається дейктичний центр “narrator-subject” (рис. 3.3).

У фрагменті (1) декомпресія дейктичного простору досягається завдяки автобіографічним спогадам одночасно наратора-суб'єкта і біографічного суб'єкта: повторення питальних речень, у яких ними акцентується увага на самоідентичності (*the person in the boat, the observer on the ban, the individual soul's journey*). Автор відверто демонструє діалог з наратором (використання вставного слова *alas*), не приховує дату шлюбу батька і матері (1904), місце вінчання батьків (*Montevideo's pretty cathedral*), шанобливе ставлення до

предків (*my respective grandfathers*), факт свого народження (*two years later I was born, named Logan Gonzago*), місце проживання (*the city of Birmingham*), початок творчої діяльності (*the first of my journals*) і, нарешті, початок нового життя (*the story of my life begins*).

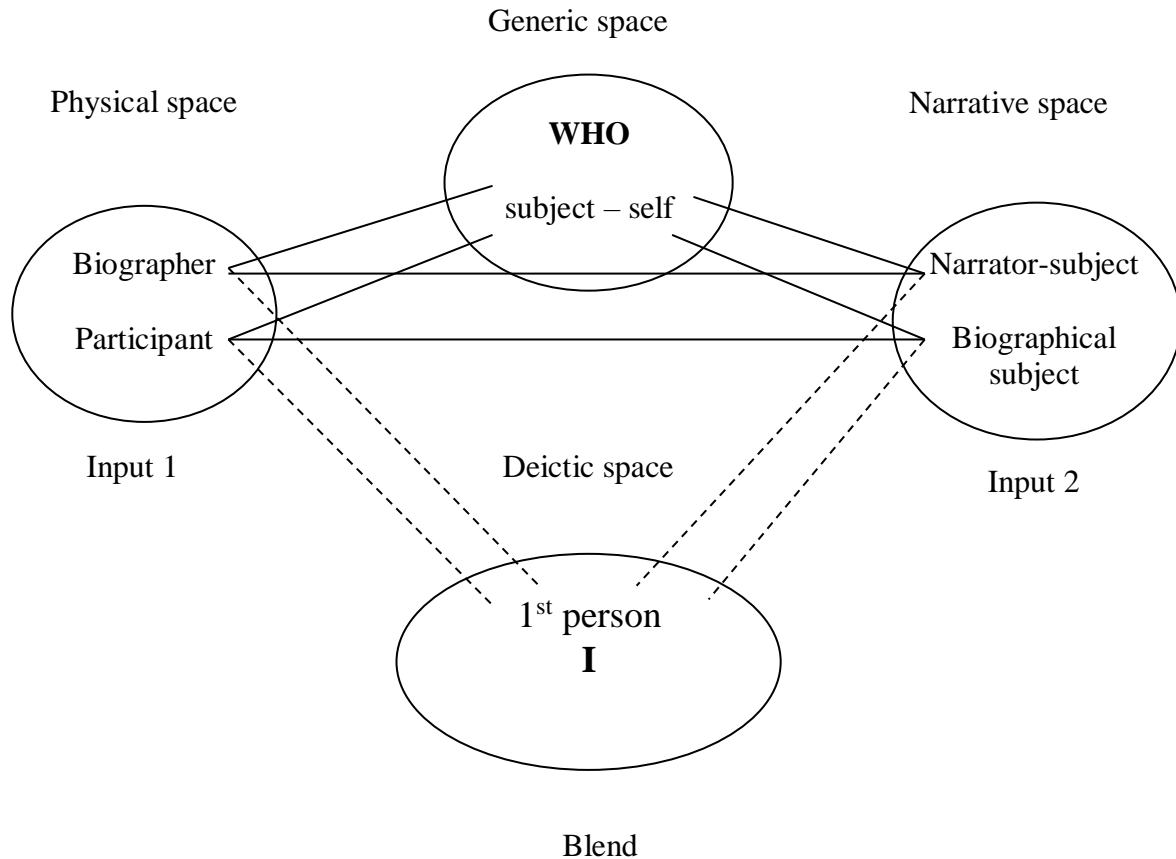


Рис. 3.3. Дейктичний простір із займенником першої особи *I* (дейктичний центр “наратор-суб’єкт”)

(2) *I was thirteen years old in that long-ago summer when I first met Mr Shakespeare and made my entrance on the London stage. I am 81 now, or may be 82, or 83. I can't remember, and it doesn't matter. Besides, I may not be so old at all. You think about it. How old would you be if you didn't know your age?*

*Let me put in this way: I am one who has in his possession a vast argosy of tales about Mr Shakespeare. A thousand stories, ladies. A thousand and a one, good sirs. And if it pleases you, gentles, Pickleherring will tell them all [Nye, *The Late Shakespeare*, p. 8].*

Дейктичний простір першої і другої особи *I, you* є асиметричною двосторонньою мережею (asymmetric two-sided network у термінології Ж. Фоконьє і М. Тернера [Fauconnier, Turner 1998, p. 175]). Бленд цієї структури має два вхідних простори, де біограф інтегрується з нара-

тором-суб'єктом (суцільна лінія), учасник біографічної діяльності з біографічним суб'єктом і наратором (суцільна лінія), а дейктичним центром залишається структурний елемент, позначений ОСФ “narrator-subject” (input 2) (рис. 3.4). У підсумку, організуючий фрейм змішаного ментального простору (бленду) охоплює частини кожного із організуючих фреймів вхідних ментальних просторів. На перший погляд, розбіжності між ними дають привід до різких зіткнень (rich clashes), однак вони не блокують конструювання фреймової мережі. Навпаки, у цьому випадку “різні організуючі фрейми роблять вирішальний внесок у бленд” [Weber 2005, с. 132].

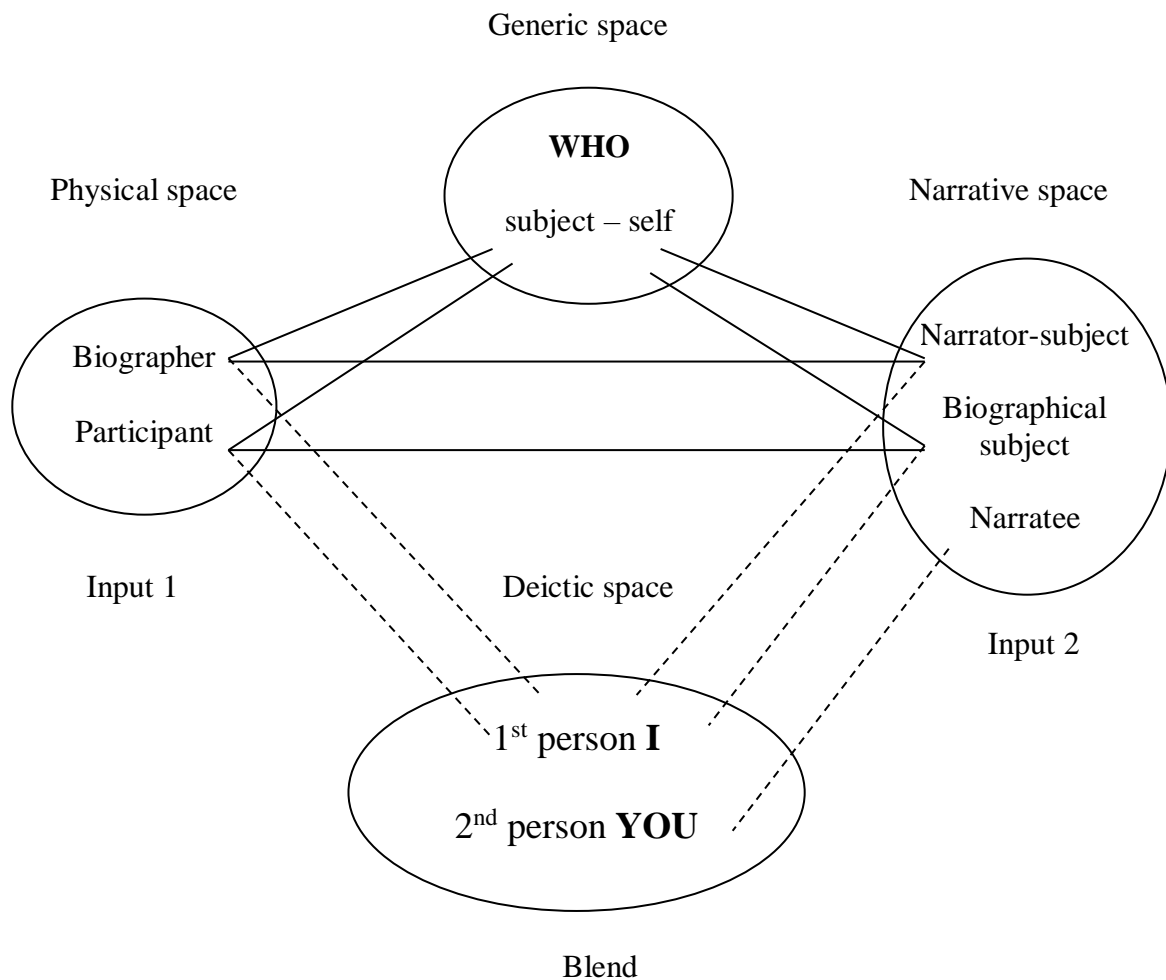


Рис. 3.4. Дейктичний простір із займенниками першої і другої особи *I, you* (дейктичний центр “наратор-суб’єкт”)

У фрагменті (2) наратор-суб’єкт із дивним іменем *Pickleherring* згадує себе на сцені театру, де працював разом із Вільямом Шекспіром, що, на його думку, дає йому підстави складати біографічні історії про містера Шекспіра. Більше того, у його казковому доробку

налічується понад тисячі історій (*'a vast argosy of tales about Mr Shakespeare'*). Зовсім неважливим видається згадка про вік наратора, який він і сам не може точно пригадати, та й взагалі, цей факт не такий вже й значущий. Тут наратор зіштовхується з фікціональним аспектом БН, де питань більше ніж прямих відповідей, а версії створення біографії наратором-суб'єктом домінують над фактами (пор.: застосування прийому іронії для досягнення дійсності в постмодерністських текстах).

Фікціональна репрезентація наратора-суб'єкта і біографічного суб'єкта відбувається здебільшого із залученням операторів епістемічної модальності, яка виражає ступінь упевненості/неупевненості щодо достовірності тієї чи іншої пропозиції й характеризує точку зору наратора-суб'єкта.

Загалом, лінгвістичні маркери модальної системи за П. Сімпсоном охоплюють [Simpson 1993, p. 47–55]: модальні дієслова *must, could, might*, предикати *think, suppose, believe*, конструкції *it is certain that, it is sure that, it is doubtful that*, прислівники з модальним значенням *maybe, perhaps, possibly, certainly, definitely, arguably*. Такі модальні дієслова у стверджувальній і заперечній формах, як *may be, can't, may not be*, а також дієслово *let* із відтінком розмовності (*let me put in this way*) у фрагменті (2) виражають альтернативну, некатегоричну модальність, яка допускає вибір, вагання і прийняття/неприйняття інтерпретації біографічних фактів наратором-суб'єктом про себе і біографічного суб'єкта.

Прономінальне звертання *you* у фрагменті (2), прямі номінативні звертання *ladies, gentles*, моделі Adj + N *good sirs, Pr + N (you, gentles)*, а також однорідні синтаксичні конструкції (наприклад, *I am 81 now, or may be 82, or 83*), вставні конструкції (наприклад, *besides*), неповні речення (*A thousand stories, A thousand and a one*) повинні скоротити соціальну дистанцію між наратором та наратором, що сприяє інтимізації БН шляхом встановлення ілюзії довіри і близьких стосунків з наратором.

**Автосуб'єкт (self).** Дейктичний центр “автосуб'єкт” (self) виокремлюється у простій концептуальній мережі фізичного й наративного просторів. Перший вхідний простір структурується за ОСФ “biographer”, “participant” (input 1), а в іншому вхідному просторі функції

ОСФ “self”, “biographical character” (input 2) актуалізуються в реальному контексті зображеного світу БН. Дейктичний елемент *I* актуалізується у спроектованому дейктичному просторі, у якому передбачається “співіснування” автосуб’єкта і біографічного суб’єкта у визначеній структурі (рис. 3.5).

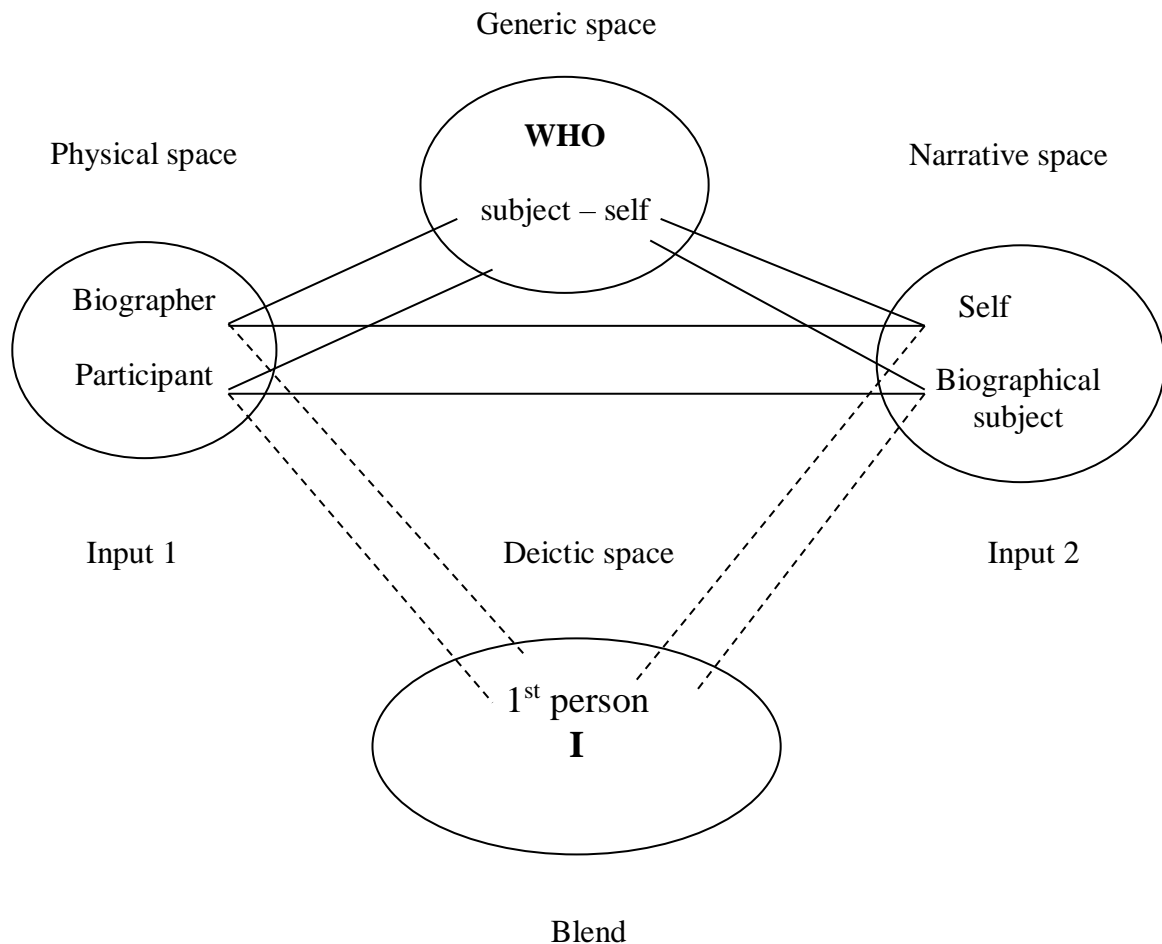


Рис. 3.5. Дейктичний простір із займенником першої особи *I* (дейктичний центр “автосуб’єкт”)

З метою визначення дейктичного простору (бленду) з дейктичним центром “автосуб’єкт” проаналізуємо такі фрагменти:

(1) *Why should I tell the story of my life?*

*I do it because my father is dead now, and I always knew I would have to commemorate him. He was a writer and I am a writer; it feels like a duty to describe our case...*

*I do it because I feel the same stirrings that everyone else feels. I want to set the record straight, and to speak, for once, without artifice. The method, plus the use of footnotes, should give a clear view of the geography of a writer’s mind.*

*And I do it because it has been forced on me. I have seen what perhaps no writer should never see: the place in the unconscious where my novels come from* [Amis, *Experience: A Memoir*, p. 6–7].

У фрагменті (1) з роману “*Experience: A Memoir*” номінується фрагмент реальної дійсності, де автосуб’єкт Мартін Еміс розкриває мотиви створення автобіографічних спогадів і проникливих роздумів про найбільш важливі стосунки в житті: з батьком, наставниками, письменниками, друзями, дружинами й дітьми. Далі автосуб’єкт рухається ланцюжком асоціацій (ідей, особистостей, подій, образів), ставлячи перед собою завдання – вивчити географію своїх підсвідомих намірів (*‘the geography of a writer’s mind’*).

До речі, Дж. Конрад в автобіографічних спогадах “*A Personal Record*” теж запитує сам себе, якими першими мають бути описані факти власної біографії:

*“Could I begin with the sacramental words, ‘I was born on such a date in such a place’?”* [Conrad, *A Personal Record*].

Однак автосуб’єкт має намір відобразити правду життя, радше факти із життя героїчної романтичної особистості, акцентуючи на її ілюзорній природній сутності, аніж на звичайному перебігові подій в автобіографії.

Розглянемо інші фрагменти, у яких простежується ДО між займенниками першої особи *we – I*:

(2a) *I ran away into the bush sobbing. I thought our house would be burnt down and that would be the end of our family, for we had nothing except what was in the old house* [Lessing, *Under my skin*, p. 120].

*At various times in my life I got to know several houses in Marandellas, but only one do I remember well. It was not more than seven or eight miles from the place in the bush where we – the family – camped, near my brother’s school, two or three times a year: I wrote about this in African Laughter* [там само, p. 148].

В автобіографічному фрагменті (2a) з роману “*Under My Skin*” Д. Лессінг розглядає себе як частину родини (*the family*) й ототожнює себе з людьми, які проживали разом із нею. Займенникова форма *we* у функції заміщення біографічного суб’єкта і автосуб’єкта використовується біографом-наратором, по-перше, для вказівки на своє покоління, де ДО *we – they* відповідає оповідній перспективі *now – then*, у якій прислівником *now* позначається час біографа-наратора, а *then*

стосується часу біографічного суб'єкта. По-друге, займенник *we* використовується для вказівки на членів родини й утворює ДО *we – I*, де займенником *we* позначається колектив, а займенник *I* стосується біографічного суб'єкта.

(2b) *It was a main article of faith that great men (or women) did not influence the tides of history. I have forgotten how this particular error was categorized. Just to make sure the point is not lost, this was in the time of Stalin and of Hitler and of Mussolini. Not to mention Churchill. We took it for granted that when the working class – or the blacks or any other disadvantaged people – took power, they would be inspired by only the purest and most disinterested ideals. Of all the absurd things we believed this was probably the worst [Lessing, Under my skin, p. 280–281].*

У наративному фрагменті (2b) Д. Лессінг ототожнює себе із членами комуністичної організації в Солсбері, де займенником *we* позначається колектив однодумців, а займенник *I* позначає біографічний суб'єкт, який усвідомлює себе вільною особистістю, хоча й відданою ідеології партійного життя.

(2c) *We keep a journal to entrap that collection of selves that forms us, the individual human being. All the intervening orders assume a form of inevitable progression towards this brawny ideal. But our human lives aren't like that, and a true journal presents us with the more riotous and disorganized reality. The various stages of development are there, but they are jumbled up, counterposed and repeated randomly. The true journal intime understands this fact and doesn't try to posit any order or hierarchy, doesn't try to judge or analyse: I am all these different people – all these different people are me [Boyd, Any Human Heart, p. 7].*

У фрагменті (2c) викладені судження з приводу написання автобіографічного щоденника, у яких неможливо лінійно викласти історію життя за наперед визначеною схемою. Тут чітко простежується позиція децентрованого біографічного суб'єкта: “я” автора роману здатне репрезентуватися через “ми”, тобто через інших і також стосунки з іншими людьми.

Отже, використання особових займенників, які виконують функцію конекторів між ментальними просторами, перегукується з концепцією про альтернативні дейктичні структури, у яких вибір дейктичного займенника може поставити мовця в один ряд з іншим місцем дії, культурами чи точками зору [Rubba 1996].

ОСФ “biographer”, “participant” фізичного простору зміщуються в гіпотетичний наративний простір (input 2), де дейктичний центр “self” розгортається завдяки особовому займеннику *we*. Разом вони утворюють нову інтеграційну мережу у спроектованому дейктичному просторі (рис. 3.6). Займенник першої особи множини *we* відходить від свого типового використання: він імпліцитно визначає авто-суб’єкт, біографічний суб’єкт, але насправді стосується групи людей.

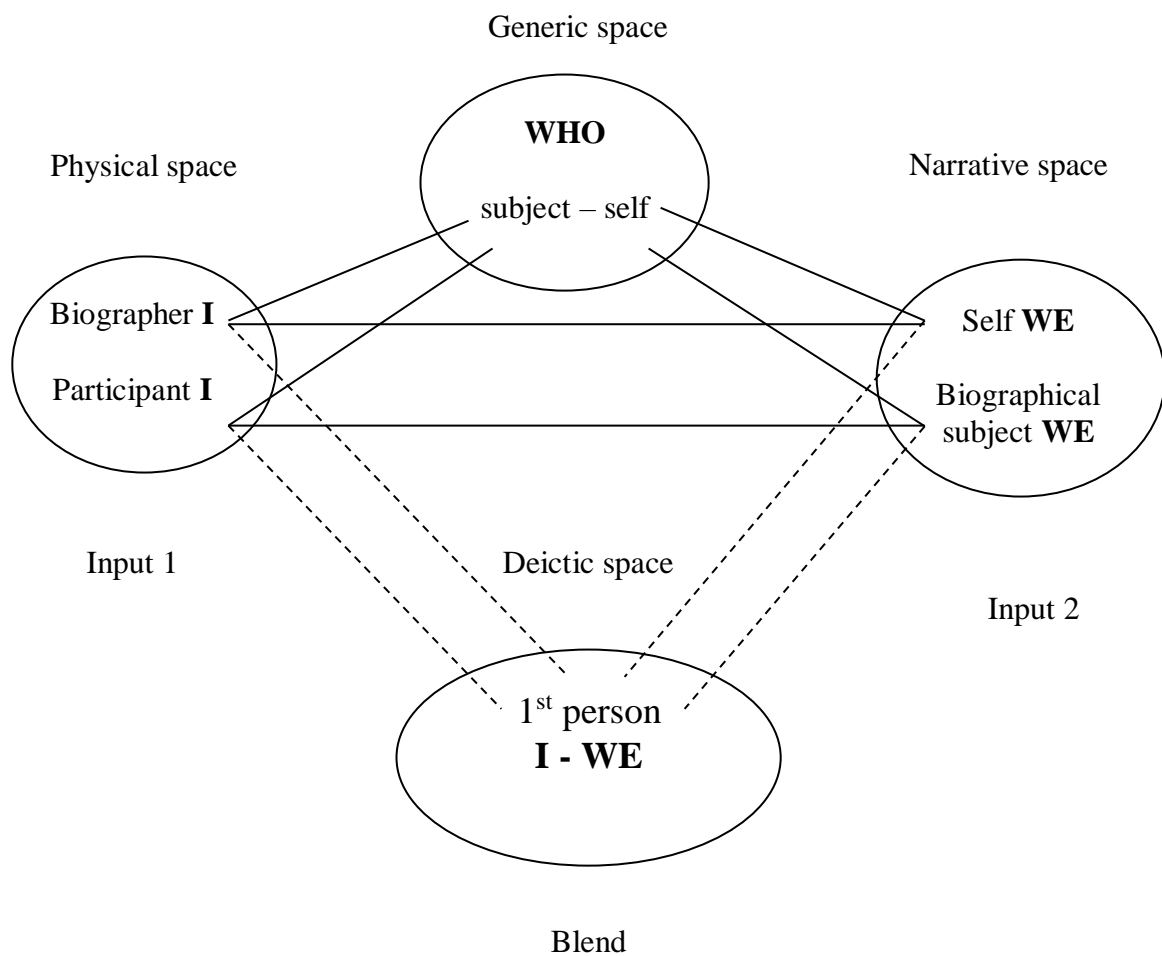


Рис. 3.6. Дейктичний простір із займенниками першої особи *I, we* (дейктичний центр “автосуб’єкт”)

Ця модель має дзеркальну структуру концептуальної інтеграції, у якій три ментальні простори (два вхідних простори і бленд) віддзеркалюють один одного, поділяючи спільний структурний елемент родового простору “subject – self”, а новоутворений дейктичний бленд позначається займенниками першої особи однини і множини *I, we*.

(3) “*You do an awfully good impression of yourself.*”



*This is the first line of Lunar Park; and in its brevity and simplicity it was supposed to be a return to form, an echo, of the opening line from my debut novel, Less Than Zero [Ellis, Lunar Park, p. 3].*

*It was time to get back to basics, and though I hoped that one lean sentence – “You do an awfully good impression of yourself” – would start the process <...> [там само, p. 5].*

*“You do an awfully good impression of yourself.”*

*Jayne said this after she looked me over with a confused expression and asked pointedly what I was going as to the Halloween party we were throwing that night, and I told her I’d decided to go simply as “me” [там само, p. 41].*

Біфуркаційна сутність автонарації реального біографа у фрагменті (3) полягає у використанні прийому подвійної експозиції, де образ реального біографа накладається на образ суб’єкта (персонажа) у наративі. Як наслідок, структура автосуб’єкта відбита у двох метафікціональних образах (один із яких візуальний, а інший – наративний), які “переслідують” один одного, створюючи дзеркальний ефект у БН: реальний біограф є двійником біографічного суб’єкта.

Референтне висловлення (“*You do an awfully good impression of yourself*”), яке повторюється три рази в тексті роману Б. Елліса “Lunar Park”, відіграє важливу роль у появі дейктичного простору із займенником першої особи: воно профілює двох суб’єктів – автосуб’єкта і біографічного суб’єкта, які теж проектуються в дейктичний бленд із займенником другої особи однини *you* (штрихові лінії).

Ця модель має двосторонню асиметричну структуру в концептуальній мережі, де перший ментальний простір (input 1) з ОСФ “self” проектується в дейктичний бленд із особовим займенником *I*. Дейктичний центр наративного простору “автосуб’єкт” (input 2) проектується у бленд із особовими займенниками *I*, *you* (рис. 3.7). У підсумку, структура двох вхідних просторів утворює два контрастуючі (clashing) фрейми, результатом яких є емергентний простір (бленд) із займенниками першої особи *I* і другої особи *you*.

Суб’єктний дейксис БН має особливу структуру, яка формується дейктичним полем, дейктичними центрами й характеризується дейктичним переміщенням центрів.

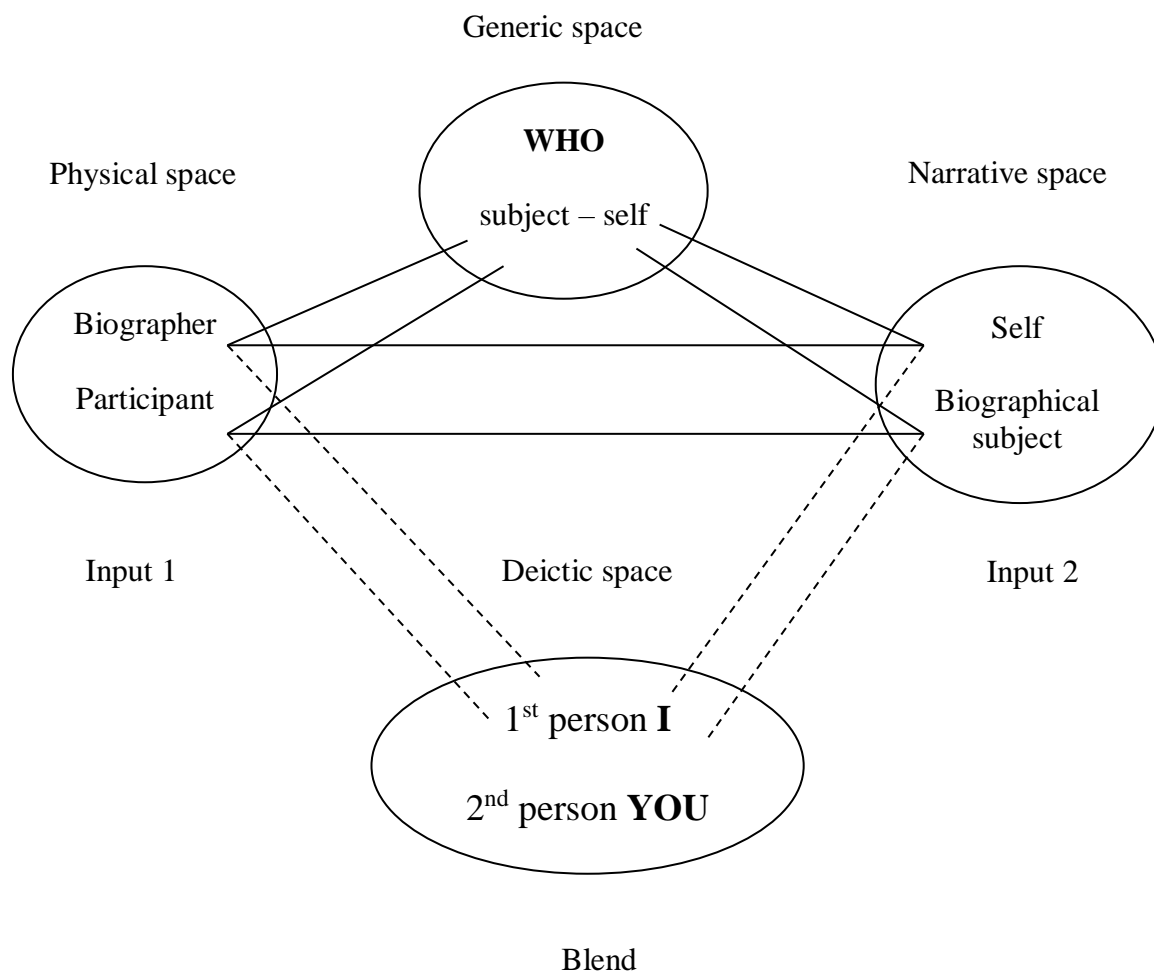


Рис. 3.7. Дейктичний простір із займенниками першої особи *I* і другої особи *you* (дейктичний центр “автосуб’єкт”)

Дейктичний центр БН є динамічним елементом наративу, який здатен переміщуватися у процесі розгортання наративу. Родовий ментальний простір становить основу для подальшої розбудови дейктичного простору (бленду), де центром дейктичного поля можуть виступати автор-суб’єкт, наратор-суб’єкт і автосуб’єкт. У всіх дейктичних центрах родовий простір містить концептуальну схему із спільним структурним елементом для обох просторів “subject – self”, а суб-фрейми вхідних просторів утворюють дейктичний бленд із дейктичними маркерами відповідно до спроектованих дейктичних центрів.

Ментальні простори структуруються організуючими фреймами, виокремленими в процесі інтерпретації БН, які відповідають певним сферам дійсного й наративного світу, і відповідно, фізичного й наративного просторів концептуальної мережі.

Взаємодія вхідних просторів відбувається за допомогою особових займенників на перетині дійсного (фізичного) й наративного просторів БН, що експлікує референційну функцію наративу у співвідношенні мовних одиниць і дійсності. У результаті їхньої взаємодії спроектовано шість дейктичних блендів відповідно до трьох дейктичних центрів:

- дейктичний центр “автор-суб’єкт” (author-subject) відтворюється в одному дейктичному бленді (3<sup>rd</sup> person HE),
- дейктичний центр “наратор-суб’єкт” (narrator-subject) експлікує два дейктичні фрейми: 1<sup>st</sup> person I, 2<sup>nd</sup> person YOU,
- дейктичний центр “автосуб’єкт” (self) валоризує три дейктичні бленди: 1<sup>st</sup> person I, 1<sup>st</sup> person I–WE, 1<sup>st</sup> person I і 2<sup>nd</sup> person YOU.

У наступному підрозділі убачається дослідження концептуальної фреймової мережі БН у частині метафорично-іронічного смислотворення.

**3.3.2. Метафорично-іронічний модус.** Теоретичним підґрунтям метафорично-іронічного модусу БН слугує теорія блендингу [Fauconnier, Turner 1998, 2003], розвиток якої розпочався із двох традицій у когнітивній лінгвістиці: теорії концептуальної метафори [Lakoff, Johnson 2003] і теорії ментальних просторів [Fauconnier 1995].

Відповідно до теорії концептуальної інтеграції або концептуального блендингу, при виникненні такого лінгвокогнітивного феномена, як метафора, відбувається одночасна активація тих частин мозку (як мінімум двох), які відповідають за наочні та абстрактні образи [Fauconnier, Turner 2006]. Застосування когнітивного підходу до метафори в рамках цієї теорії відбувається на основі теорій ментальних просторів і концептуальної метафори, синтез яких дає можливість виявляти нові метафоричні концептуалізації у складному процесі концептуального блендингу [Grady 1999, p. 101].

На цьому етапі маємо на меті встановити когнітивний механізм реалізації метафорично-іронічного модусу БН із залученням фреймової мережі ментальних просторів з огляду на з’ясування ролі фреймової моделі у створенні ментальними просторами нового значення в метафоричному та іронічному смислотворенні.

Теорія багатопросторової моделі (multiple space model) стала логічним продовженням не тільки в дослідженнях концептуальної

метафори, але й вербальної іронії. Ця модель складається з двох і більше ментальних світів, які інтегруються в новий ментальний простір. Поняття ментального простору у моделі конструювання простору є “частиною робочої пам’яті, у якій міститься найпростіша, динамічна когнітивна модель певного аспекту дискурсної події” [Coulson 2005].

Оскільки структура мережі складається із вхідних просторів, які “постачають” асоціативні компоненти значення у змішаний простір, то очевидно її можна застосувати не тільки при аналізі метафор, характерних для різних типів дискурсу, але й для дослідження іронічно маркованих висловлень. Важливою умовою можливості аналізу референтного простору БН виступає постмодерністська іронія як невідповідність між реальним і очікуваним результатом, коли іронія розкривається на рівні самоіронії наратора (пор.: пародист пародіює самого себе актом пародії) чи іронічного характеру комунікації в наративі.

У теорії лінгвістики іронія постає спочатку об’єктом зацікавлень із появою прагмалінгвістики П. Грайса в 70-х роках ХХ століття і розглядається як порушення максими якості [Grice 1975]. Власне іронічна комунікація в межах наративу виправдовує дискурсивну сутність референції, адже події в тексті завжди розгортаються на межі двох свідомостей (авторської і читацької) [Бахтин 1979, с. 285]. Зокрема, одним із способів конструювання можливих світів і смислів у наративі може виступати іронічно марковане висловлення (судження), яке конструює можливий сценарій (*possible scenario* в термінології Б. Бара [Bara 2011]), на тлі якого безпосередній смисл висловлення мовця чи спосіб його мовленнєвої поведінки будуються на повній його несумісності з прихованим іронічним смислом, що насправді імплікується в цьому висловленні.

В основі сучасних підходів до аналізу іронічного смислу висловлення лежить діалогічна сутність іронії, яка своєрідно відтворюється в теорії ехоподібного використання мови за Д. Вілсоном і Д. Шпербером [Wilson, Sperber 2006], згідно з якою іронічно марковані висловлення переходять на метарівень комунікації (ехо-метарепрезентації), який є джерелом породження іронічного смислу; теорія реверсії Дж. Х. Руїза [Ruiz 2009], в основу якої покладено лінгвокогнітивний аналіз механізмів створення та інтерпретації іронії та ін.

Лінгвокогнітивна інтерпретація іронії й теорія блендингу М. Тернера, Ж. Фоконьє [Fausconnier, Turner 2003] відкривають нові перспективи в дослідженні образної мови, результатом яких є створення моделей, які б описували іронію в термінах концептуальної інтеграції. Однією із перших і найбільш відомих спроб застосування теорії блендингу для аналізу прагматичної невідповідності в ментальному просторі була запропонована С. Аттардо [Attardo 2000], а згодом С. Коулсон [Coulson 2005]. Модель іронічної мережі концептуальної інтеграції, за С. Коулсон, складається із трьох просторів: простір очікуваної реакції (expected reaction space), простір контрафактивної активації (counterfactual trigger space) і змішаний простір (blended space).

Спираючись на конструктивістські ідеї у філософії про те, що людина пізнає світ не тільки як незалежну від неї реальність, але й створює світ як власний проект [Черданцева 2009, с. 236], особливої ваги набуває питання про пошук способів такого конструювання із застосуванням теорії блендингу в наратології. З цією метою М. Флудернік запропонувала модель когнітивних прототипів наративу у стосунку до процесу наративізації як першу спробу такого дослідження в наратології [Fludernik 2010, p. 14].

Одним із способів відтворення аналогії (подібності) і контрасту (протиставлення) в наративі вважаємо метафорично-іронічний модус. У нашому випадку проблема ускладнюється труднощами не тільки у виокремленні іронічних ситуацій у наративі, але й пошуку точок їх перетину і способів відтворення. З цією метою нами розроблено фреймову модель репрезентації метафорично-іронічного модусу БН із залученням багатопросторової інтеграції. Цей вид інтеграції актуалізується у КФМ як мережі просторів, структурні елементи яких беруть участь у кожному із організуючих просторів. Відтак, якщо іронію вважати радше когнітивним конструктом і модусом мислення, аніж стилістичним тропом (так само, зрештою, як і концептуальну метафору), то, очевидно, необхідним є пошук не тільки когнітивних операцій, які були б залучені на контекстуальному рівні її репрезентації, але й спрямовані на “установлення випадків іронічної оцінки на концептуальному рівні організації” [Palinkas 2014, p. 66].

В обраному для аналізу фрагменті з автобіографічного есе наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING є типовою універсальною структурою, яка демонструє загальні закономірності

організації вербалізованої інформації в межах БН (у квадратних дужках знаходяться слоти фреймів, а підкресленнями позначено фрейми організуючих і змішаних ментальних просторів):

*[Doctors, priests and novelists] conspire to [present human life as a story] progressing towards a [meaningful conclusion]. Dutifully, we [divide our lives into sections], just as popular historians like to [divide a century into decades] and affix a spurious character to each of them. When [I was a boy], [adulthood] seemed an inaccessible condition – a mixture of unattainable competences and unenviable anxieties (pensions, dentures, chiropodists); and yet it arrived, though it did not feel from within how it looked from without. Nor did it seem [like an achievement]. Rather, it felt like a conspiracy: I'll [pretend] that you're grown up if you pretend that I am. Then, as acknowledged (or at least unrumbled) [adults], we head towards some fuller, [maturer condition], when the narrative has justified itself and we are expected to proclaim, or shyly admit, 'Ripeness is all!' But how often does the fruit metaphor hold? We are as likely [to end up] [a sour windfall or dried and wizened by the sun], as we are to swell pridefully to ripeness [Barnes, *Nothing to be Frightened of*, p. 190].*

Родовий простір фреймової мережі (generic frame) наративного фрейму-сценарію BIOGRAPHICAL STORYTELLING містить вісім когнітивних сцен, які виокремлені за певними критеріями (див. підрозділ 3.3.1). Вони структуруються й модифікуються у трьох ментальних організуючих просторах відповідно до контекстуальної інформації і фонових знань адресанта. Структура вхідних просторів визначається слотами, які є критеріями ідентифікації сцен і відповідниками для кожної із них у наративному фреймі-сценарії BIOGRAPHICAL STORYTELLING (табл. 3.1).

Іронічне висловлення '*Ripeness is all!*' активує метафору ADULTHOOD IS RIPE FRUIT, у якій розширення домена-джерела забезпечується новими мовними конкретизаторами (instantiations) на основі асоціацій (позитивна оцінка) про повноцінне життя як стиглий фрукт (ripe fruit): *fuller, maturer condition, acknowledged adults, to swell pridefully to ripeness*. З іншого боку, домен-ціль ADULTHOOD асоціюється із неприємностями, турботами, старістю і, насамкінець, смертю (негативна оцінка): *unenviable anxieties, pensions, dentures, chiropodists, a sour windfall or dried and wizened by the sun*.

### Класифікація сцен наративного фрейму-сценарію BIOGRAPHICAL STORYTELLING

Когнітивні сцени фрейму-сценарію	Критерії ідентифікації сцен
Сцена 1::УЧАСНИКИ / PARTICIPANTS	біографічні суб'єкти
Сцена 2::МЕТА / AIM	каузатори, зорієнтовані на біографічного суб'єкта
Сцена 3::МЕТОД / METHOD	спосіб зображення біографічного суб'єкта
Сцена 4::ДЖЕРЕЛА / SOURCES	наявність достовірних/недостовірних фактів, документів, реальних/вигаданих сучасників біографічного суб'єкта
Сцена 5::ТІЛЕСНИЙ ДОСВІД / BODILY EXPERIENCE	фізичний стан, манери поведінки, переживання й афекти біографічного суб'єкта
Сцена 6::ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД / TRAUMATIC EXPERIENCE	спогади про осмислені і прожиті травматичні події чи ситуації біографічного суб'єкта
Сцена 7::НАРАТИВНА ПАМ'ЯТЬ / NARRATIVE MEMORY	минулий досвід біографічного суб'єкта
Сцена 8::РЕЗУЛЬТАТ / RESULT	оцінка наратором життєвого досвіду біографічного суб'єкта

У наведеному вище фрагменті іронічний коментар автора як один із видів інтертекстуальної іронії [Дойчик 2012, с. 178], яка виникає при зіткненні двох чи більше контекстів, які містять спільний елемент – фразу, уривок, сюжетну лінію тощо, насправді стосується відомого вислову про осмислення життя (приходу) і смерті (відходу) у п'єсі В. Шекспіра “Король Лір” (акт V, сцена II): *Men must endure their going hence, even as their coming hither: Ripeness is all* [Shakespeare, *King Lear*]. Однак твердження В. Шекспіра, яке мало б заспокоювати та позбавляти від страху смерті, викликає в автора наративу цілком протилежну реакцію.

Іронія виражається контрастом між визнанням неминучості смерті, наведеним у рядку із п'єси і його суб'єктивно-авторською інтерпретацією, суть якої пояснюється інконгруентністю, тобто протиріччям, дисбалансом, невідповідністю, спричинених раптовою появою у

тканині дискурсу іншого змістового плану, який різко контрастує із основним [Самохіна 2011, с. 23]. Утворення нового контекстуального значення іронічного смислу висловлення *'Ripeness is all!'* відбувається за допомогою операції блендингу як інтеграції структур ментального простору і, загалом, основного когнітивного процесу мислення.

Сценарне розгортання наративного фрейму BIOGRAPHICAL STORYTELLING виявляється в одномасштабній фреймовій мережі (single-scope frame network), у якій вхідні простори структуруються у трьох різних організуючих фреймах – input 1, input 2, input 3. Фреймова модель має асиметричну структуру, оскільки організуючий фрейм змішаного простору (blended space) охоплює вибіркові проєкції сцен у кожному із вхідних просторів. Сцени фрейму-сценарію переносяться на змішаний простір – метафоричний фрейм, який, слідом за С. Коулсон, називаємо “гібридним фреймом” (hybrid frame) [Coulson 2001, p. 115].

Водночас метафора про повноцінне життя відображає приховані авторські міркування про неминучість смерті, за аналогією із соковитим фруктом, який може перетворитися на кислий паданець чи зморщений від палючого сонця сухофрукт (*'a sour windfall or dried and wizened by the sun'*). Використання іронічного висловлення активується організуючим фреймом FRUIT (input 3) через бінарну опозицію “ріст – занепад”, якою автором автобіографічного есею демонструється іронічна оцінка прожитого життя (див. Додаток Д).

У змішаному просторі ментальна операція реверсії (reversion) забезпечує обернену інтерпретацію “фруктової метафори” (fruit metaphor), що дозволяє реконструювати смисл іронічного висловлення. Наратор прикидається перед потенційним читачем, говорячи про відносно повноцінне життя, а насправді йдеться про його фатальне переосмислення з огляду на прожиті роки. Змішаний простір або реконструйований метафоричний фрейм (metaphoric frame) ADULTHOOD IS RIPE FRUIT може використовуватися як окремий вхідний простір у складній фреймовій мережі, де інший організуючий вхідний фрейм FRUIT активує авторську позицію. Така позиція наратора контрастує із загальноприйнятою суспільною думкою про повноцінне доросле життя, яка далі інтегрується в інший змішаний простір – іронічний гібридний фрейм RIPENESS IS ALL. Активація нової структури (іронічного гібридного бленду), її інтегрованість в концептуальну



мережу відбувається завдяки процесу специфікації (*elaboration*) або зміни ракурсу концептуалізації, який полягає у когнітивному моделюванні (*mental simulation*) події у бленді і обмежується логікою його побудови [Coulson 2001, p. 122].

Концептуальна фреймова мережа актуалізує метафоричний потенціал фрагментів БН. У виокремленому фреймі-сценарії BIOGRAPHICAL STORYTELLING відбувається процес розгортання когнітивних сцен фрейму, які корелюють з кожним із вхідних просторів моделі. У результаті когнітивної операції блендингу утворюється новий іронічний смисл у двох інтегрованих фреймах, які репрезентують метафорично-іронічний модус БН на основі очевидної концептуальної подібності:

(1) метафоричний фрейм як концептуальна проекція перетину структурних елементів трьох різних ментальних просторів – LIFE, NARRATIVE, FRUIT;

(2) іронічний фрейм як концептуальна проекція із двох різних ментальних просторів – метафоричного фрейму ADULTHOOD IS RIPE FRUIT і організуючого фрейму FRUIT, де реальні властивості (атрибути) певного явища (*decline*) зіштовхуються й контрастують із очікуваннями реципієнта (*growth*).

Висунення на перший план когнітивної функції мови дає можливість змоделювати когнітивний механізм метафорично-іронічного смислотворення у проекції перетину ментальних просторів, які формують концептуальну фреймову мережу БН.

## Висновки

Профілювання наративного світу здійснюється в термінах ментальних структур – фреймів, концептів, концептуальних метафор, які імпліцитно чи експліцитно конструюють ситуації, персонажі у структурі БН.

Дослідження концептуального змісту біографічного нартиву дає можливість для нових принципів його аналізу. Процеси, за допомогою яких відбувається експлікація концептуального простору БН, стають результатом ментальних процесів організації і структурування досвіду суб'єкта.

Фрейми як синтезуючі структури, поряд із прототипами, образ-схемами, метафорами, блендами, формують лінгвокогнітивний простір наративу і беруть участь у концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта.

Фреймовий вимір наративного простору лежить в основі інтерпретації БН. Концептуальна схема SUBJECT-SELF як когнітивна структура із сутнісними ознаками образ-схеми є основою для подальшого дослідження наратосфери та її фреймів-сценаріїв. Концептуалізація наративу відбувається шляхом залучення фреймів як ментальних структур свідомості суб'єкта до процесу породження БН та його інтерпретації, з одного боку, а з іншого, – впорядкування цього процесу відбувається внаслідок активації цих структур у наративі.

Алгоритм аналізу БН у фреймових структурах відбувається в такій послідовності: визначення мережі наративних фреймів життєвого досвіду біографічного суб'єкта; активація життєвого досвіду суб'єкта в концептуальній схемі SUBJECT – SELF і наративному фреймі-сценарії BIOGRAPHICAL STORYTELLING; встановлення модусів концептуальної фреймової мережі, якими є модус суб'єктного дейксису й метафорично-іронічний модус.

Використання дейксису переконує наратора в існуванні зображеного світу наративу, і вужче, – у здатності сприймати його крізь призму проєкцій дейктичного центру, які дають змогу досягнути думки й почуття біографічного суб'єкта не тільки переживаючи, але й проживаючи події разом з ним. Референційна функція наративу есплікується у співвідношенні реального і наративного ментальних просторів, результатом чого є проєкція шістьох емергентних просторів (дейктичних блендів) із трьома дейктичними центрами.

Метафорично-іронічний модус як один із способів співвідношення подібності і протиставлення в наративі актуалізує лінгвокогнітивний потенціал БН. У результаті процедури коцептуального блендингу когнітивний механізм метафорично-іронічного смислотворення відтворюється у двох концептуальних проєкціях – метафоричному та іронічному фреймах.

## РОЗДІЛ 4

### ФРАКТАЛЬНА МЕРЕЖА АНГЛОМОВНОГО БІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ: СИНЕРГЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ

Попри затребуваність сучасної синергетики в різних галузях науки й техніки, все ж основна її увага спрямовується на розвиток концепції системності й самоорганізації. Самоорганізація як основна властивість тексту, взаємодія й модифікація усіх його елементів (див., наприклад: [Алефиренко 2008а, 2008б; Бронник 2009; Домброван 2012; Моисеева 2007; Москальчук 2003; Олизько 2009а; Пихтовникова 2009; Пономаренко 2006а; Тарасова 2000 та ін.]), а також вивчення процесів нелінійності й фрактальності як виявів структурної і смислової самоорганізації неодноразово ставали предметом зацікавлення у сучасних наукових розвідках з лінгвістики тексту (див., наприклад: [Бартосяк 2006; Воробьєва 2010; Герман 1999; Еникеева 2011б; Жаботинская 2004; Зайченко 2013; Мамалига 2006; Пономаренко 2006б; Bystrov 2014; Wenaus 2010; Werth 1999 та ін.]).

Не залишилася поза увагою проблема дослідження БН з точки зору його фрактальної організації із застосуванням насамперед інструментарію синергетики.

#### **4.1. Фрактальна концептуалізація життєвого досвіду біографічного суб'єкта**

Стискання емпіричних фактів, запаковування їх у штучні абстрактні метафоричні схеми сприяє впорядкуванню фрагментів дійсності й перетворює їх у функціональні елементи людської свідомості. Метафора як концептуальна одиниця когнітивної лінгвістики має схемну структуру, яка містить “прив’язку” до реальних прототипів і сформованих уявлень, тому вона малочутлива до постійних змін своєї фактологічної бази. Заповнити цю прогалину, відновивши гнучкість метафори, перетворивши її із способу одноразової фіксації знання у спосіб змінної символізації реальності у свідомості, повинні фрактальні структури, подібні до тих, які застосовуються в синергетиці.

Такі поняття синергетики, як ітерація, самоподібність, атрактори, дисипативні структури, фрактали і, звичайно ж, фрактальний аналіз, тільки починають закорінюватися в когнітивній лінгвістиці та лінгвістиці тексту загалом. Один із основоположників теорії текстових світів П. Верт ще на початку 90-х років ХХ століття стверджував, що “сама по собі концептуалізація є фрактальною за структурою, а людський мозок нагадує фрактальний об’єкт” [Werth 1999, p. 337].

Застосування міждисциплінарного підходу до аналізу наративу дає можливість, по-перше, обґрунтувати положення про те, що фрактали як математичні моделі є дієвим засобом, який використовується для фрактальної концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб’єкта, а по-друге, обґрунтувати роль фрактальної моделі концептуальної метафори для опису динаміки БН. Фрактальна концептуалізація життєвого досвіду досліджується із залученням концептуальної метафори LIFE IS A STORY.

#### **4.1.1. Структуротвірні параметри фрактального концепту.**

Хаотичний фазовий простір, що зумовлений певними контекстами (у нашому випадку *нарративним*), набуває усіх властивостей, які сприяють утворенню упорядкованої когнітивної динамічної структури (концепту) і забезпечують функціонування фрактальної мережі БН. У такому розумінні фрактальна мережа визначається моделюванням системотвірного *фрактального концепту*, який ґрунтується на нерегулярній самоподібності (самототожності) його підструктурних елементів (див. підрозділ 1.4.3). Цей ментальний комплекс реконструюється в наративах про біографічні суб’єкти, характеризується “найвищим ступенем інформаційного стискання системи” [Бронник 2009, с. 18] і свідчить про динаміку його функційних можливостей.

Крім того, фрактальну мережу БН розуміємо як альтернативу актуальному (дійсному) світові, коли “наявний світ постає як актуалізована на певний момент, утілена можливість” [Плотникова 2013, с. 20]. Проблема тотожності дійсного і наративного перегукується із осмисленням множини/системи можливих світів (a set of worlds) [Lewis 1986, p. 98].

Структуротвірним елементом фрактального концепту БН є біографічний суб’єкт, його референт, який отримує нові реалізації у множині можливих світів на основі фрактальних принципів ітерації і

рекурсії, утворюючи когнітивну проекцію із актуального світу у світ наративний.

Маркером вербалізації референта є номінація біографічного суб'єкта, тобто його імені, яке проектується на наративний простір тексту. Референт біографічного суб'єкта взаємодіє з іншими самоподібними референтами й об'єднує усіх в одному наративному просторі. Когнітивний механізм тиражування фрактального концепту визначається за критерієм подібності біографічних референтів, які в різних “подобах” і “масках” інтерпретуються наратором як можливі форми існування тотожної особистісної ідентичності.

Отже, аналіз фрактального концепту розпочинається із визначення семантики імені (чи номінації) біографічного суб'єкта, встановлення вербалізованих номінативних субститутів (лексем та словосполучень) або метафоричних образів, що підтверджує концептуальну нелінійну тотожність референтів біографічних суб'єктів.

Першоосновою кожної із проекцій наративного світу є нуклеарна точка (критична точка галуження) системи (референтного поля концепту). Референт, яким є ім'я фрактального концепту, становить нуклеарну точку галуження референтного поля. Процес тиражування реального референта й фікційного референта розпочинається від точки біфуркації із уведення тих елементів, які призводять систему до нового стану і згодом скеровують подальший когнітивний процес визначення властивостей фрактального концепту. Референтне поле концепту вибудовується мовними субститутами та альтернативними номінаціями, які фрактально самоподібні. Така процедура підтверджує думку О. В. Падучевої про те, що для виявлення концепту необхідним постає аналіз процесів номінації, оскільки “множинність концептуалізацій – це наслідок вибірковості людського сприйняття, яка лежить в основі когнітивної діяльності загалом” [Падучева 2004, с. 529].

Флуктуації в системі референтного поля концепту призводять до певних відхилень, які забезпечують процес тиражування кількості референтів біографічного суб'єкта. Відтак, флуктуації як ідентифікатори системи наративу, які розхитують референтне поле фрактального концепту і від яких залежить вербалізація фрактального концепту, розмежовуються за такими системоотвірними параметрами:

- [+] реальний референт біографічного суб'єкта / [-] фікційний референт біографічного суб'єкта;

- [+] дійсний світ / [-] наративний світ.

З урахуванням вищенаведених системотвірних параметрів було досліджено 9 фрактальних концептів, серед яких: <WILLIAM SHAKESPEARE>, <GUSTAVE FLAUBERT>, <HENRY JAMES>, <CHATTERTON>, <VIRGINIA WOOLF>, <DORIS LESSING>, <BRET ELLIS>, <LONDON>, <PICKLEHERRING>. (Фрактальні концепти позначено в кутових лапках).

На особливу увагу заслуговує розгляд процесу галуження й визначення ролі флуктуацій у системі референтного поля БН зокрема. Відповідно до теорії самоорганізації, яка виходить з поняття дисипативної (від лат. *dissipare* – розсіювати) структури, “коли на систему, яка знаходиться у нерівноважному стані, діють, загрожуючи її структурі, флуктуації (хаотичні коливання), настає критичний момент – система досягає точки біфуркації” [Пригожин 1986, с. 27]. Процес галуження (біфуркації або поліфуркації) фрактального концепту полягає в “обранні однієї із можливих моделей розвитку (становлення) концепту на етапі його вербалізації, коли долається ентропія (хаос – уточнення наше. – Я. Б.) і виникають, іноді неочікувані, комбінації мовних одиниць та їх образні значення” [Алефиренко 2009, с. 6].

Думка про те, що слово як елемент мови вмотивоване характерною ознакою предмета, який лежить в основі його найменування й закріпленій мовною практикою, була висловлена більше ста років тому В. фон Гумбольдтом: “<...> слово не є еквівалентом предмета, що сприймається органами відчуття, але є його осмисленням, яке закріплюється в мові через знайдене для нього слово. Тут знаходиться основне джерело багатоманітності позначень одного й того ж предмета. Якщо, наприклад, у санскриті слон називається або двічі питущим, або двозубим, або з рукою, то в цьому випадку позначаються різні поняття, хоча йдеться про один і той же предмет. Це відбувається тому, що мова позначає не самі предмети, а поняття <...>” [Гумбольдт 1964, с. 102]. Цей приклад переконливо засвідчує існування лінгвоспецифічних (у т.ч. фрактальних) концептуалізацій окремих фрагментів як реального, так і наративного світу, коли різні вербалізатори одного й того ж концепту називають один і той же референт біографічного суб’єкта, співвідносячи його з різними поняттями, а мовні номінації відбивають його різні властивості.

Флуктуації (відхилення й коливання) системи відіграють подвійну роль у БН. З одного боку, флуктуації можуть виступати як нейтральний фон, не вносячи в систему помітних відхилень, коли спостерігаються, наприклад, різні позначення графічних та орфографічних варіантів вербалізованих елементів концепту, а з іншого боку, вони можуть привести систему (референтне поле біографічного суб'єкта) у критичний (якісно новий) стан, тобто довести її до точки біфуркації (коли, наприклад, нові графічні образи беруть участь в утворенні нових слів і стають надбанням узусу). Водночас, біфуркативний потенціал вербалізованого референта визначається однією або декількома галуженнями.

Неочікуваний графічний образ або орфографічний варіант референта біографічного суб'єкта може виступати атрактором системи, який Г. Хокінз метафорично називає “провокатором хаотичних взаємодій” або “магнетичним басейном нестабільності” [Hawkins 1995, p. 126–127].

Визначаємо семантику референтів для кожного фрактального концепту, який об'єктивується за допомогою лексем-репрезентантів у формі альтернативних номінацій, а також мовних субститутивних конструкцій. Ці вербалізатори зумовлені поліфонією особистості біографічного суб'єкта або багатовимірністю “я”-суб'єкта (пор. синтаксичні конструкції: *a series of masks and poses* [Nye, *The Late Mr. Shakespeare*, p. 41], або *I contain multitudes* [Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde*, p. 8]), які “змушують” властивості системи стрибкоподібно переходити в альтернативні стани. Кількість лексем-репрезентантів як вербалізаторів фрактальних концептів подано в дужках.

\* \* \*

<WILLIAM SHAKESPEARE> (57).

Номінативні лексеми охоплюють принаймні 57 графічних варіантів, серед яких: *Sakspere, Schakosper, Schackapere, Saxper, Schaftspere, Shakstaf, Chacsper, Shasspeere; WS; Shakaspeare, Shakispeare, Shakyspeare, Shakespire, Sakespeier, Saxpey, Saksper, Saksper, Sakspere, Shagspere, Shaxbere, etc.*

Маркерами вербалізації цього концепту є чотири синонімічні лексеми: *an actor, a player, a play-maker, an auctor.*

1. Лексема-репрезентант *an actor*.

*To be an actor, what is that to be? It is to be a man who turns himself into all shapes like a chameleon. He is your actor [Nye, The Late Mr. Shakespeare, p. 25].*

2. Лексема-репрезентант *a player*.

*And I don't just mean that in Mr Shakespeare's case he was a playwright who was also a player in his own plays. (Although he was.) [там само, p. 41].*

3. Лексема-репрезентант *a play-maker*.

*Mr Shakespeare was a play-maker, and undoubtedly a man of many parts. He put on different masks for different people [там само, p. 193].*

4. Лексема-репрезентант *an auctor*. Номінативна лексема *an auctor* експлікується блендингом основ: *author+actor=auctor*. Параметри флуктуації системи вносять помітні відхилення в референтне поле фрактального концепту, стираючи принципові межі між Шекспіром-автором і Шекспіром-персонажем:

*That's a good word, that AUCTOR. It comes as near defining what WS dad as any other single word I know. It's the ancient way to spell the word author. But it is more than that. An auctor is an author and an actor [там само, p. 41].*

<GUSTAVE FLAUBERT> (3).

Параметри флуктуації у системі БН визначають референтне поле фрактального концепту до точки галуження його імені і виявляються у трьох анімалістичних метафоричних образах – FLAUBERT IS BEAR, FLAUBERT IS CAMEL, FLAUBERT IS PARROT.

Експлікація концепту <GUSTAVE FLAUBERT> відбувається з урахуванням організаційного принципу його оповідної структури – непевністю чи сумнівами автора й наратора щодо пошуків автентичного папуги Флобера, який би пролив світло на життя і творчу свідомість письменника. Цей принцип зовсім не суперечить, а радше навпаки, перебуває за аналогією у прямій залежності до так званих “несподіваних явищ” синергетичної системи. На цьому етапі важливим постає аналіз флуктуацій (коливань) у межах референтного поля концепту, який повинен довести або спростувати примарність цих пошуків.



Метафоризація фрактального концепту <GUSTAVE FLAUBERT> у романі Дж. Барнса “Flaubert’s Parrot” реалізуються в персоніфікованих образах тварин, крізь які проступає творча свідомість письменника. Метафоричний образ прояснює ракурс концептуалізації, який відображено у фрактальному концепті <GUSTAVE FLAUBERT> через уподібнення іншій сутності. Концептуальний біографічний референт анімалістичних метафор відображено в референтному імені Gustave Flaubert і в номінативних лексемах *bear*, *camel*, *parrot* відповідно. Концептуальний корелят виводиться на основі інтерпретації значення номінативних лексем-репрезентантів у відповідних контекстуальних фрагментах.

#### 1. Лексема-репрезентант *the bear*.

Метафорична проекція референтного імені *Flaubert* у романі відбувається через асоціативні зв’язки Г. Флобера з тваринами в окремій главі “Бестіарій Флобера”. Біфуркаційний потенціал системи відбито в образі ведмедя, що співзвучний не тільки з іменем письменника, адже слово “ведмідь” французькою перекладається як грубіян, невихована людина, відлюдник. Не можна заперечувати впливу “ведмежих” повадок на літературну діяльність письменника:

*Gustave was the Bear. When he was only twenty, people found him ‘an odd fellow, a bear, a young man out of the ordinary’; and even before his epileptic seizure and confinement at Croisset, the image had established itself [Barnes, Flaubert’s Parrot, p. 49].*

*[H]e is the Bear: a stubborn bear (1852), a bear thrust deeper into bearishness by the stupidity of his age (1853), a mangy bear (1854), even a stuffed bear (1869); and so on own to the very last year of his life, when he is still ‘roaring as loudly as any bear in its cave’ (1880) [там само, p. 51].*

#### 2. Лексема-репрезентант *the camel*.

Метафоричне відтворення концепту відбувається за допомогою проекції референтного імені *Flaubert* на лексемну номінацію *camel*, коли творчий метод письменника проектується на характер верблюда, який у час творчості допомагає Флоберу бути одночасно серйозним та іронічним. У цьому контексті теж спостерігаємо біфуркативне галуження референтного імені концепту: якщо Флобер не ведмідь, то можливо він верблюд:

*If Gustave hadn't been the Bear, he might have been the Camel. Why the camel? Perhaps because it is a fine example of the Flaubertian grotesque: it cannot help being serious and comic at the same time. The species also exhibited a character trait which was familiar to Gustave* [там само, р. 54].

### 3. Лексема-репрезентант *the parrot*.

Ключовим аспектом актуалізації фрактального концепту виступає процес творчості, оскільки саме папуга Лулу надихнула Флобера на створення оповідання “Просте серце” (*Un coeur simple*), яка виступає своєрідним символом для автора (атрактором референтного поля концепту):

*Félicité + Loulou = Flaubert? Not exactly; but you could claim that he is present in both of them. Félicité encloses his character; Loulou encloses his voice. I imagined Loulou sitting on the other side of Flaubert's desk and staring back at him like some taunting reflection from a funfair mirror. No wonder three weeks of its parodic presence caused irritation* [там само, р. 18].

Біфуркативний потенціал референтного поля фрактального концепту відбитий у галуженні референтного імені *Flaubert*, яке під впливом флуктуації увиразнює гібридний образ письменника-папуги як біографічного суб'єкта, набувачи ознак постмодерністської пародійності з “імітацією якогось конкретного й унікального стилю, носіння стилістичної маски” [Енциклопедія постмодернізму 2003, с. 201].

### <CHATTERTON> (5).

Фрактальний концепт <CHATTERTON> у межах одного контексту актуалізується за допомогою п'ятьох номінативних лексем:

*These are circumstances that concern my conscience only but I, Thomas Chatterton, known as Tom Goose-Quill, Tom-all-Alone, or Poor Tom, do give them here in place of Wills, Depositions, Deeds of Gift and sundry other legal devices* [Ackroyd, Chatterton, р. 81].

На особливу увагу заслуговує лексема-вербалізатор *Thomas Rowley*, яка є фрактальною модифікацією справжнього імені поета Томаса Чаттертона. В однойменному романі П. Акройда головний персонаж Чаттертон одягає маску вигаданого монаха середньовіччя Томаса Роулі, уподібнюючись усім його манерам поведінки й навіть фізичним вадам:

*I invented my self as a monk of the fifteenth century, Thomas Rowley; I dressed him in Raggs, I made him Blind and then I made him Sing* [там само, р. 87].

Флуктуація референтного поля концепту полягає в заміні прізвища реального біографічного суб'єкта на альтернативну номінацію і відображена в галуженні референтного імені *Thomas Rowley*.

<HENRY JAMES> (4).

Аналізований фрактальний концепт об'єктивується параметрами флуктуації системи БН. Незважаючи на те, що романи Д. Лоджа "Author, Author", "The Year of Henry James" ґрунтуються на реальних фактах із життя Генрі Джеймса, водночас їх автор намагається виправдати авторське право на фікціональність зображення подій. Таке двоїсте трактування достовірних/недостовірних фактів відсилає до різних модифікацій імені аналізованого фрактального концепту.

1. Лексема-репрезентант *an author*. Повторення екскламаторного субстантиву вже в назві роману "Author, Author", з одного боку, розкриває зв'язок біографа (Лоджа) і біографічного суб'єкта (Джеймса), а з іншого боку, засвідчує факт присутності ще одного автора в цьому романі, що підтверджує реалізацію параметрів флуктуації системи БН у точці галуження референтного поля концепту. Як результат, чільна частина роману присвячена біографії "іншого" автора про дружбу і конкуренцію Генрі Джеймса й письменника Джорджа дю Мор'є:

*But the title also indicates that there is more than one author in the story, and that the career of George Du Maurier is symmetrically paired and compared with James's. In a more abstract sense the novel is about the authorship as a profession and vocation, and the repetition of the word (I felt there was a Bleakean rhythm to it, 'Author, author, burning bright ...') expresses the obsessive and all consuming commitment of writers like James to their art* [Lodge, *The Year of Henry James*, р. 58].

2. Лексема-репрезентант *Henry*. Фрактальність концепту забезпечується параметром флуктуації, де на перший план виходить референтне ім'я *Henry* без зазначення прізвища, що змінює офіційну тональність тексту:

*Henry, wherever you are – take a bow* [там само, р. 382].

*Now Henry had the summer free from his father's nervous, watchful eyes and his mother's ministrations* [Toibin, *The Master*, p. 160].

3. Лексема-репрезентант *HJ*, де ім'я реального біографічного суб'єкта замінено аббревіатурою:

*'A symbol and a portent. First the poor old mulberry tree, next poor old HJ'* [Lodge, *The Year of Henry James*, p. 7].

4. Лексема-репрезентант *Mr James*, де ім'я та прізвище реального біографічного суб'єкта замінено на альтернативну номінацію:

*It reminded his servants of a much bigger bonfire back in 1909, when Mr James destroyed the accumulated correspondence of a lifetime in what was obviously a mood of black depression <...>* [Lodge, *The Year of Henry James*, p. 7].

<DORIS LESSING> (5).

Фрактальна множинність в автобіографії Д. Лессінг виявляється у різних подобах біографічного суб'єкта, наприклад, *Tigger Tayler*, *Tigger Wisdom*, *Tigger Lessing*, *Comrade Tigger*. Фрактальний концепт <DORIS LESSING> актуалізує п'ять референтних імен:

*My father was Eeyore, my brother Roo, my mother – what else? – Kanga. I was the fat and bouncy Tigger. I remained Tigger until I left Rhodesia, for nothing would stop friends and comrades using it. Nicknames are potent ways of cutting people down to size. I was Tigger Tayler, Tigger Wisdom, then Tigger Lessing, the last fitting me even less than the others. Also Comrade Tigger. This personality was expected to be brash, jokey, clumsy, and always ready to be a good sport, that is, to laugh at herself, apologize, clown, confess inability. An extrovert. In that it was a protection for the person I really was, 'Tigger' was an aspect of the Hostess. There was a lot of energy in 'Tigger' – that healthy bouncy beast.*

*But it was not Tigger that went off to the Convent, but a frightened and miserable little girl* [Lessing, *Under My Skin*, p. 88].

Лексема-репрезентант *Tigger* насправді є комічною маскою, за якою криється страх і тривога, поява якої пов'язана з періодом перебування Д. Лессінг в Африці. Лексема *Tigger* одночасно вважається параметром флуктуації, від якого розпочинається фрактальне поліфуркативне тиражування масок: *Tigger Tayler*, приреченої на страждання дівчинки, яка нічим не може допомогти своїм батькам і усвідомлює власне безсилля, знаходячи заспокоєння в нескінченному

процесі перечитування книг; *Tigger Wisdom*, яку від проблем у домі з батьками рятує заміжжя; і, нарешті, на зміну першим двом приходять ще два імені – *Tigger Lessing* і *Comrade Tigger*, які приєдналися до комуністів і сповідують антирасистські погляди і мрії про справедливість відомої письменниці.

<BRET ELLIS> (5).

Параметр флуктуації призводять систему до точки біфуркації (поліфуркації), потенціал якої реалізується через галуження “розкритих образів” (*crumbling images*) імені концепту:

1. Лексема-репрезентант *Bret Easton Ellis*. У романі Брета Істона Елліса власний образ радше створений (вигаданий) автором, аніж є реальним прототипом письменника (однак ім'я *Bret Easton Ellis* у романі відповідає *Bret Easton Ellis* в дійсності):

*I was a mystery, an enigma, and that was what mattered – that's what sold books, that's what made me even more famous* [Ellis, *Lunar Park*, p. 24].

Подальший процес галуження відбувається через самоінтерпретацію особистості. Наприклад, одним із “надбань” громадськості стала сумнівна сексуальна орієнтація Брета:

*I wasn't straight, I wasn't gay, I wasn't bi, I didn't know what I was. But it was all my fault, and I enjoyed the fact that people were actually interested in who I was sleeping with. I was a mystery, an enigma, and that was what mattered – that's what sold books, that's made me more famous. Propaganda designated to enhance the already very chic image of author as handsome young playboy* [там само, p. 24].

2. Лексема-репрезентант *a writer*. Письменник у цьому сенсі є двійником Брета. Метафікціональні елементи в романі показово висвітлені в першому рядку про гру, дію та екзистенцію біографічного суб'єкта:

*“You do an awfully good impression of yourself”* [там само, p. 3].

Під впливом наркотиків у свідомості Брета відбуваються численні порушення адекватного сприйняття реальності:

<...> *I was adept at erasing reality. As a writer, it was easy for me to dream up the more viable scenario than the other that had actually played itself out. But this is what a writer does: his life is a maelstrom of lying* [там само, p. 192–193].

3. Лексема-репрезентант *Clayton*. У телефонній розмові з приятелем Брет дізнається про свою зовнішню схожість на студента-невдачу Клейтона з іншого роману “*Less Than Zero*”. Неодноразові запитання письменника, на кшталт, *What did he look like?*, врешті-решт змушують Брета висловити власне припущення:

*Well, he looked like you if you were a little younger* [там само, р. 282].

4. Лексема-репрезентант *Patrick Bateman*. Йдеться про ототожнення самого себе з героєм екранізації роману Патриком Бейтменом за так званою “метафорою ідентичності” (a metaphor of self) Дж. Олні, де останній наполягає на відображенні метафоризованої уяви наратора (metaphorizing imagination) у спробі саморепрезентації як “всюдисущої, неминуче вигаданої особи, яка за власним бажанням може стати своїм дзеркальним відображенням” [Olney 1972, р. 4]:

*I was “transgressive”* [там само, р. 160]; *Now it all came rushing back, I found myself in Patrick Bateman’s shoes. Patrick Bateman was a notoriously unreliable narrator, I felt like an unreliable narrator* [там само, р. 161].

5. Лексема-репрезентант *YBRET*. Ім’я іграшкового птахи Тербі, якого Брет купив на день народження пасербиці Сари, є відтворенням літер імені птахи у зворотному порядку на позначення власного імені (функція самоподібності):

*I noticed a word spelled in capital letters: TERBY.*

*Below this, the word spelled backward: YBRET.*

*Why, Bret?* [там само, р. 344].

<VIRGINIA WOOLF> (2).

Фрактальний концепт <VIRGINIA WOOLF> об’єктивується сукупністю параметрів флуктуації системи, які залежать від семантики двох лексем.

1. Лексема-репрезентант *Virginia*.

Референтне поле концепту <VIRGINIA WOOLF> у романі М. Каннінгема “*The Hours*” репрезентоване образом Вулф-персонажа, яка пише роман про місис Делловей. Цей прототип є фрактальною конфігурацією творчої біографії англійської письменниці Вірджинії Вулф (1882–1941):

*Virginia lays down her pen. She would like to write all day, to fill thirty pages instead of three <...>* [Cunningham, *The Hours*, р. 70].

## 2. Лексема-репрезентант *a goat*.

[*Virginia*] wants her sister to think, “The goat’s really looking rather well, isn’t she?” [там само, р. 114]. Включення в наратив (вторинний текст) прізвиська письменниці, а також дослівних цитат із роману “Місіс Деллоуей” і зображення достовірних портретів Вірджинії підтверджують обізнаність автора з її творчістю. Фрактальний потенціал референтного поля концепту <VIRGINIA WOOLF> спричиняє поліфонічне галуження імені Вірджинії.

## <LONDON> (4).

Параметр флуктуації призводить референтне поле концепту до точки галуження імені концепту у двох метафоричних образах – міста як живої істоти і міста як людиноподібного конструкту. Метафоричні образи фрактального концепту <LONDON> реалізуються за допомогою фрактальних самоподібних номінацій, компонентом яких є ім’я концепту.

Антропоморфні (тілесні) метафори-персоніфікації LONDON IS A LIVING BEING і LONDON IS A HUMAN BODY реалізуються на базі метонімічних кореляцій: перша з них – на основі кореляції ФУНКЦІЯ → СУБ’ЄКТ, а інша – ЧАСТИНА → ЦІЛЕ. Вербалізаторами концептуальних метафор виступають субстантивні номінації і словосполучення.

### 1. Лексема-репрезентант *Jesus Christ*:

*The image of London as a human body is striking and singular; we may trace it from the pictorial emblems of the City of God, the mystical body in which Jesus Christ represents its head and the citizens its other members* [Ackroyd, *London: The Biography*, р. 1].

Метонімічна кореляція ЧАСТИНА → ЦІЛЕ актуалізується через метонімічний складник *head*.

### 2. Лексема-репрезентант *a man*:

*London has also been envisaged in the form of a young man with his arms outstretched in a gesture of liberation; the figure is taken from a Roman bronze but it embodies the energy and exultation of a city continually expanding in great waves of progress and of confidence* [там само, р. 1]. *The byways of the city resemble thin veins and its parks are like lungs* [там само, р. 1].

Метонімічна кореляція ЧАСТИНА → ЦІЛЕ актуалізується в таких метонімічних складниках, як *arms/figure/veins/lungs*.

3. Лексема-репрезентант *a human shape*:

<...> *we must regard it [London] as a human shape with its own laws of life and growth* [там само, р. 2].

Метонімічна кореляція ФУНКЦІЯ → СУБ'ЄКТ актуалізується у метонімічних складниках *birth/life/growth/decline*.

4. Лексема-репрезентант *the crowd*:

<...> *the London crowd has over generations acquired an interesting pathology. The crowd is not a single entity, manifesting itself on particular occasions, but the actual condition of London itself. The city is one vast throng of people* [там само, р. 384].

Метонімічна кореляція ФУНКЦІЯ → СУБ'ЄКТ актуалізується через метонімічний складник *condition*.

<PICKLEHERRING> (7).

Цей концепт репрезентований іменем вигаданого наратора в романі Р. Ная “The Late Mr. Shakespeare”, яке експлікуються семантичним змістом сімох номінативних лексем.

1. Лексема-репрезентант *a bastard*.

<...> *I, the bastard son of a priest's bastard, conceived in a confessional, born in a graveyard, was one of the best of them* [Nye, *The Late Mr. Shakespeare*, р. 2].

2. Лексема-репрезентант *a comedian*.

*My name is Robert Reynolds alias Pickleherring and my game is that of a comedian and believe me I was well-acquainted with our famous Mr Shakespeare when I was young* [там само, р. 1].

3. Лексема-репрезентант *a clown*.

*I play the fool, gentlemen, yes. And like a good clown in cap and bells I make it all up as I go along* [там само, р. 12].

4. Лексема-репрезентант *an actor*.

*Remember, madam, I am an ancient actor. I strutted in my time on the ivory stages* [там само, р. 25].

5. Лексема-репрезентант *a player*.

*I am a player – which is to say, a man speaking words that are never his own, an actor of words-works, talking because he is on stage and it is demanded that he should talk <...>* [там само, р. 192]. *I was a player. What did I play? I played parts, sir. I was a man of parts* [там само, р. 192].



Параметр флуктуації, який експлікується двома номінативними лексемами *Pickle-Bottle*, *Pick-Purse*, вносить хаотичне коливання або відхилення (двоїстість) у референтне поле фрактального концепту, оскільки використання наратором оказіональних лексем викликають сумнів і недовіру щодо достовірності зображення біографічного суб'єкта.

6. Лексема-репрезентант *Pickle-Bottle*.

*I, Pickleherring Pickle-Bottle, can tell you exactly where our man was and what he was doing in those 'lost years' [там само, р. 190].*

7. Лексема-репрезентант *Pick-Purse*.

*I, Pick-Purse Pickleherring, will tell you precisely where William Shakespeare was and what he was doing in those years which were not lost at all [там само, р. 190].*

Параметр флуктуації розкривається в поданих вище прикладах завдяки використанню інконгруентних за значенням оксиморонних синтаксичних конструкцій *Pickleherring Pickle-Bottle can tell you exactly*, *Pick-Purse Pickleherring will tell you precisely*, які через свою іронічну тональність розхитують референтне поле фрактального концепту.

Отже, функціонування відкритої дискретної й нелінійної системи наративу забезпечується внутрішніми зв'язками між елементами системи. Динамічний розвиток наративу породжує існування впорядкованих когнітивних структур. Когнітивною одиницею, яка наділена функційними властивостями емергентного характеру і надає системі наративу цілісності, виступає фрактальний концепт і його референтне поле.

Фрактальне тиражування біографічних суб'єктів залежить від параметрів флуктуації, які визначають сутнісні ознаки фрактального концепту БН: [+] реальний референт біографічного суб'єкта / [-] фікційний референт біографічного суб'єкта; [+] дійсний світ / [-] наративний світ.

**4.1.2. Синергетичні параметри концептуальної метафори: фрактальна модель-матриця.** Звернення до теорії хаосу дозволяє по-новому поглянути на такі вже відомі стилістичні засоби, як метафора чи метонімія і дослідити їхню роль у регулюванні хаотичних систем, і вужче – як способів саморегуляції хаосу.

Синергетична парадигма передбачає розуміння тексту як складної, відкритої і нелінійної системи, що функціонує завдяки взаємозв'язку власних елементів та підсистем під впливом регуляторних механізмів самоорганізації [Бабелюк 2010, с. 12]. У дослідженні одним із таких механізмів самоорганізації вважаємо концептуалізацію життєвого досвіду, яка маніфестується засобами концептуальної метафори як когнітивної моделі у межах БН.

Якщо нарратив у найширшому його розумінні організовує, структурує та артикулює життєвий досвід людини, то в БН відтворюються співвідношення ключових фактів чи подій із життям окремого біографічного суб'єкта, які описуються із перспективи іншого суб'єкта. Вищується гіпотеза про те, що ступінь утілення концептуальної метафори залежить від багаторівневих (нелінійних) зв'язків, які вибудовуються за принципом подібностей і розбіжностей у формі багатовекторного фракталу.

Спроба поширити ідеї самоподібності на структуру нарративу відкриває перспективи в переосмисленні фрактальної форми та її конфігурації у стосунку до когнітивного потенціалу метафори. Концептуалізація життя в межах нарративного дискурсу виявляється в метафорах як фрактальних структурах, які містяться в різних доменах фізичного досвіду людини, де нарратив (розповідь історії) як структурна "образ-схема" або сфера джерела відіграють визначну роль. Процес осмислення концептуальної метафори відбувається шляхом інтерпретації власного життєвого досвіду людини, яка тягне за собою процес накладання фрактальних форм або "патернів самоподібності" [Домброван 2013] на структурний фрейм БН.

На теренах сучасного мовознавства в Україні фрактальність з екстраполяцією на мовні явища англійської мови почала застосовуватися зовсім недавно, головним чином у зв'язку з вивченням формотвірних параметрів художнього дискурсу (О. П. Воробйова [2010]), суб'єктно-предикатних структур (Т. І. Домброван [2013]), синергодериватології англійської мови (С. М. Єнікєєва [2011а]), властивостей фреймів та процесом їх інтегрування (С. А. Жаботинська [2004]), фрактальної семіотики мови емоцій (Ю. Ю. Шамаєва [2012]) та ін.

Явні зрушення, які відбулися у вивченні метафори як мовної одиниці в бік визнання її одиницею свідомості, що є посередником між світом реальним і світом уявним, не викликають сумнівів, оскільки

“наша поняттєва система відіграє важливу роль у визначенні повсякденної реальності, вона носить переважно метафоричний характер, а наше мислення, повсякденний досвід і поведінка значною мірою зумовлені метафорою” [Lakoff, Johnson 2003, р. 4]. Однак становлення метафори у фрактальній концептуалізації текстових світів, у т.ч. оповідного тексту, ще має стати предметом дискусій у когнітивній лінгвістиці.

У відносно недавньому використанні метафори як засобу аналізу в нелінгвістичних галузях науки на перший план виходить одне із понять синергетики – чинник нелінійності (дискретності). Нелінійна структура тексту актуалізується залежностями самоподібності, рекурсивності, динамічності, роздрібненості, ізоморфізму, які беруть безпосередню участь у побудові моделі фрактальної метафори.

Справедливе зауваження В. Тарасенка про те, що фрактальна геометрія зорієнтована на “образно-метафоричні асоціації” [Тарасенко 2009б, с. 55], дає підстави стверджувати про двоякий підхід для осмислення фрактальної метафори крізь призму постулатів синергетики. По-перше, це залучення концептуальної метафори й теоретичних постулатів когнітивної лінгвістики, а по-друге, застосування теорії хаосу крізь призму фрактальної моделі, що вигідно вирізняє дослідження фрактальної метафори від попередніх розвідок у царині когнітивного підходу в лінгвістиці й літературознавстві.

Сама по собі метафора як абстрактна схема відображення дійсності, у якій “компактно розміщується складна сума фактів” [Жуков 2011, с. 75], поступово перетворюється із штучного конструкту в евристичний засіб гуманітарної науки, оскільки вона може з’являтися, зникати, трансформуватися, розвиватися, уточнюватися і т.ін. Саме ці ознаки фрактальності метафори роблять її гнучкою й максимально наближеною до реальності і призводять до зміни принципів її аналізу, і ширше, – до формування “нової фрактальної парадигми наукового світогляду” [там само, с. 78].

За допомогою фрактальних метафор відбувається рух крізь рівні складності процесу наукового пізнання тих чи інших явищ. З одного боку, пізнання передбачає нескінченність пізнаваності людиною природи, а з іншого, – пізнаване завжди функціонує як обмежене явище. Тому метафора як структура фрактальна має ознаки самоподібності і моделюється концептуальними доменами цілі і джерела.

Метафора LIFE IS A JOURNEY Дж. Лакоффа стала типовим прикладом концептуальної структури (образ-схеми), яка виникла з повсякденного людського досвіду, де домен цілі (target domain) концептуалізується в термінах домена джерела (source domain). Метафора тягне за собою аналіз концептуальних відповідників між джерелом, вихідним концептом (доменом) або “концептуальним корелятом”, які розкривають сутність цілі, цільового концепту (домена) або “концептуального референта” [Жаботинская 2011]. У підсумку, у метафорі LIFE IS A JOURNEY концептуальний корелят JOURNEY становить основу для концептуального референта LIFE.

Про поширення “метафори-подорожі” як взаємодії двох мисленевих сутностей або концептуальних областей. Кореляцію між двома доменами Дж. Лакофф і М. Джонсон пояснюють так: “Наше осмислення життя як подорожі відбувається через наше знання про неї. Усі подорожі включають мандрівників, маршрут, місця, з яких розпочинається подорож, і місця, які вже відвідані. Деякі із подорожей можуть бути підготовлені і свідомо переслідують певну мету, інші схожі на мандрівку без особливої мети, усвідомлено чи більшої мірою несвідомо, вони стосуються взаємозалежностей між подорожуючим і людиною, яка проживає життя, маршрутом і плином життя, початком подорожі і часом народження людини і т. ін.” [Lakoff, Turner 1989, p. 60–61].

У відомій методологічній праці про метафору “Metaphor: A Practical Introduction” (2002) З. Кьовечеш звертає увагу на структурні складники метафори в художній літературі, зауважуючи, що такий літературний субжанр, як біографія, ґрунтується на метафорі LIFE IS A STORY: “Форма розповіді про життя людини є структурою на кшталт концептуальної метафори LIFE IS A STORY” (переклад наш. – Я. Б.) [Kövecses 2002, p. 65].

В результаті компонентного аналізу, семантичними складниками лексеми “life” є *‘human existence’*, *‘experience’*, *‘activities’*, *‘state of being alive’*, *‘the period of time’*, *‘the quality of being alive’* [LDCE, p. 931]. У БН саме людський суб’єкт (найчастіше автор, персонаж або читач) уявно проходять крізь власне або чуже життя, переказуючи, розповідаючи або створюючи наратив (narrative, story), де є початок, розвиток подій, розв’язка й закінчення життєвої історії.

Докази концептуалізації життя, так само як і наративу, знаходимо і в назвах опрацьованих першоджерел, які стосуються життєвої історії біографічного суб'єкта ('London: The Biography'; 'Shakespeare: The Biography'; 'Experience: A Memoir'; 'According to Queeney', 'The Biographer's Tale', 'Boyhood', 'Youth', 'A Personal Record', 'The Fry Chronicles', 'The Secret Lives of Somerset Maugham', 'The Real Life of Sebastian Knight' та ін.). Оскільки в біографії розповідається про події чийогось життя, назви біографій, які їх позначають, нерозривно поєднують два концептуальні домени метафори.

Рекурентний лейтмотив БН підтверджує ідею про те, що міждоменні проєкції метафори LIFE IS A STORY виходять за межі конвенційної метафори LIFE IS A JOURNEY. Встановивши простори і елементи у проєкціях двох доменів, новоутворений бленд ментального простору вміщує результати попередньої когнітивної діяльності. Методика концептуального блендингу [Fauconnier, Turner 1998] застосовується при побудові мережі концептуальної інтеграції БН (рис. 4.1).

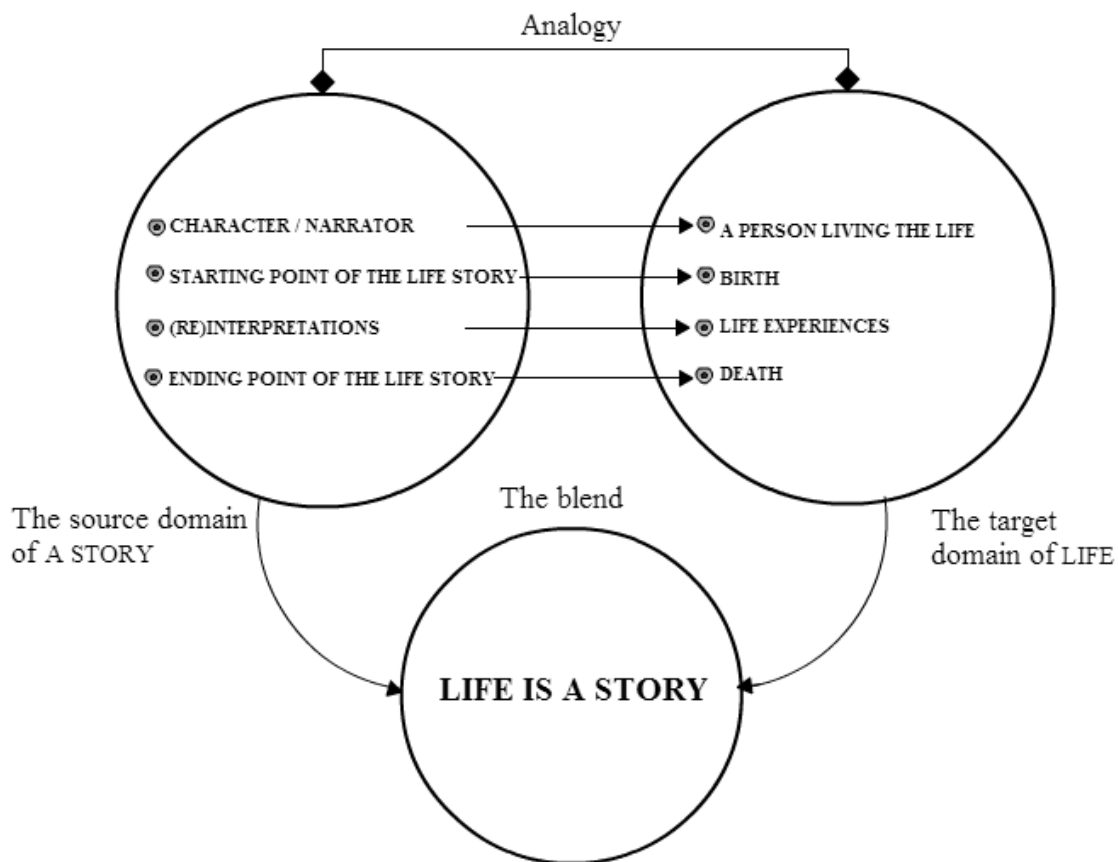


Рис. 4.1. LIFE IS A STORY: міждоменні відповідники

Вияв метафоричних асоціацій відбувається крізь співвідношення непрямих ментальних репрезентацій, які перебувають у двох ментальних просторах із відповідними елементами і належать до двох концептуальних доменів STORY і LIFE.

Ментальна репрезентація концептуального корелята STORY охоплює такі елементи: фікціональний біографічний суб'єкт, початок біографічної оповіді, кількість інтерпретацій життя біографічного суб'єкта, закінчення історії про життя біографічного суб'єкта. Всі вони структурують ментальний простір відповідних знань про біографічні оповіді. Інший контейнер з характерними елементами, які стосуються особи, яка народжується, проживає життя, набуває життєвого досвіду, помирає, структурують ментальний простір уже відомих знань про концепт LIFE.

Взаємодія ментальних просторів підтримується дзеркальною мережею (mirror network) концептуальної інтеграції. Новоутворений бленд уміщує міждоменні проєкції, які структурують концептуальну фрактальну метафору БН LIFE IS A STORY:

- Життя реальної особи проєктується на життя фікціонального біографічного суб'єкта або наратора БН.
- Народження біографічного суб'єкта асоціюється із початком біографічної розповіді.
- Життєвий досвід біографічного суб'єкта й етапи його життя проєктуються на його альтернативні інтерпретації у наративі.
- Смерть біографічного суб'єкта асоціюється із закінченням його життєвої історії.

Концептуальна метафора об'єктивується метафоричними пропозиціями (колокаціями і реченнями), в основі яких лежить принцип аналогії: “позиціонувати себе суб'єктом шляхетного походження”, “створювати себе за аналогією з кимось” (наприклад, *‘give myself as good a Lineage as any Gentleman in Bristol’*, *‘I invented myself a monk of the fifteenth century, Thomas Rowley’*, чи *‘[H]e would no longer be the poet who died young and glorious, but a middle-aged hack who continued a sordid trade with his partner’* [Ackroyd, *Chatterton*, p. 221]). З іншого боку, смерть суб'єкта може сприйматися у переносному значенні (наприклад, *the luxury of death, my untimely Departure from this Life*).

Міждоменні відповідники, які стосуються життя як розповіді, зокрема проєкції життєвої історії на наративний світ, не випадкові, а

навпаки, вже стали конвенціалізованими. Французький письменник М. Бютор, який був прихильником аналогії “подорож – це письмо, а письмо – це подорож” (*‘travel as writing and writing as travel’*), згодом став засновником своєї галузі науки про заміщення [Mikkonen 2007, p. 289], основне положення якої полягає в тому, що “подорожувати в особливий спосіб означає писати (принаймні через те, що подорожувати означає читати), а писати означає подорожувати” [Butor 1992, p. 53].

Аналогічні метафоричні проєкції можна спостерігати у вербальній передачі фізичної взаємодії людини й дійсності при конструюванні нарративного світу в LIFE IS A STORY, яка може визначатися як субкатегорія у мережі “метафор подорожі” (travel-related metaphors), які, з одного боку, є когнітивними структурами, а з іншого, – результатом концептуального блендингу у вигляді міждоменних проєкцій життя біографічного суб’єкта і нарративу про біографічний суб’єкт. Крім того, взаємодія міждоменних аналогій концептуального корелята і концептуального референта виявляється у різноманітних співвідношеннях, на кшталт, біографічний суб’єкт корелює із реальною особою, початок розповіді із народженням суб’єкта, множинні інтерпретації життя із перебігом життєвих подій і, нарешті, кінець розповіді зі смертю суб’єкта. Виявлена сукупність міждоменних аналогій утворює дескриптивну метафоричну систему – динамічну *фрактальну модель-матрицю* (ФММ) LIFE IS A STORY, яка накладається на самоорганізовану синергетичну систему БН.

У цьому зв’язку необхідно вказати на сутнісні просторово-часові характеристики фракталу як самоподібної динамічної структури чи фрагмента (частини) синергетичної системи:

- відносна постійність співвідношень, співрозмірностей при різномасштабності одного й того ж явища чи відображення, які самоподібні, але не мають точних кількісних ознак (розміру);
- вияви фрактальності можуть бути нелінійними або циклічними безперервними в часі, миттєвими, можуть тривати певну кількість днів, тижнів, років аж до нескінченної кількості.

ФММ LIFE IS A STORY як конструкт синергетичної системи БН знаходить своє відображення у функції фракталу, яка полягає в неперервному множенні самоподібних частин. Будучи “середовищем художньої уяви і наукової рефлексії” [Воробйова 2009, с. 31], фрак-

тальна метафора в наративі розкриває евристичний потенціал БН, виводячи його вивчення не тільки в площину багатовимірності когнітивних моделей, але й у річище міждисциплінарної синергетичної методології лінгвістичних досліджень.

Екстраполюючи таку логіку на хаотичні домени та ментальні простори в контексті метафоричної фракталізації, нерегулярна взаємодія самоподібних підструктурних елементів концептуального корелята STORY з елементами концептуального референта LIFE, набуває усіх параметрів упорядкованої динамічної структури, яка спроможна до фрактальної розмірності:  $1 + 2 + 3 + \dots + n$ , де цифрами позначені фрагменти наративу (див. наступний підрозділ 4.2.2).

Отже, використання фрактальної метафори в наративному дискурсі допомагає глибше осмислити синергетичну сутність БН, у межах якого відбувається інтерпретація ключових фактів чи подій біографічного суб'єкта з позиції іншого суб'єкта (чи наратора). Для розуміння життя як розповіді в частині фрактального метафоричного моделювання БН підструктурні елементи концептуального корелята STORY слугують передумовою для функціонування механізмів метафоричної фракталізації динамічної моделі-матриці.

**4.1.3. Фрактальна метафора LIFE IS A STORY.** З часу виходу праці Б. Мандельбро “Фрактальна геометрія природи” (1983) спроби залучення фрактальних структур для аналізу художнього тексту, зокрема формалізації наративу, акцентувалась найперше в розрізі літературознавства, естетики, соціальної психології і рідше математичної лінгвістики (див., наприклад: [Eftekhari 2006; Finan 2012; Mikkelsen 2002; Sassón-Henry 2006; Wenaus 2011, Butner et al. 2008]). Такі спроби стимулювали когнітивну лінгвістику і літературознавство до такого використання фрактальних структур, яке можна спостерігати в теорії хаосу та її основних понять: ітерації, самоподібності, атракторів, дисипативних структур, і нарешті, фракталів. Останні можуть бути різних розмірів і здебільшого є результатом ітеративних чи рекурсивних конструкцій. У цьому зв'язку, на думку А. Венауса, значення фракталів можна порівняти із значенням метафор у постмодерністських текстах: “Фрактальна сутність самоподібності на всіх щаблях ітерації має особливе значення для аналізу наративних структур, які переходять на інші онтологічні рівні” [Wenaus 2011, p. 159].



Фрактал, як і будь-яка математична модель, стимулює ефект нескінченності, “генеруючи самоподібні елементи й імітуючи тим самим інтенціональний бік певного явища. Однак кожен раз наочним результатом побудови фракталу є обмежена кількість самоподібних елементів та рівнів їх складності. Так, у фрактальній метафорі реалізується принцип граничності. Кожен новий рівень складності пізнання завжди є результатом пізнання попереднього рівня складності” [Жуков 2011, с. 79]. Очевидно, що фрактальна модель є водночас самоподібною, інтегральною і роздільною структурою, яка бере участь у створенні нескінченного числа концептуальних доменів у художньому тексті. Звідси випливає, що фрактал, набувши поширення у відкритих нелінійних системах, реалізовує свій потенціал у процесах концептуалізації, результатом якого є фрактальна метафора з двома концептуальними доменами: інтенціональним концептуальним корелятом A STORY, що прагне до генерування самоподібних структур, і граничним концептуальним референтом LIFE.

На цьому етапі аналізу доцільно встановити елементи “вигаданої історії” (history) про життя суб’єкта на тлі наративу про реальну історію життя (life story narrative), у яких поєднуються реальне життя біографічного суб’єкта і уява автора у формі наративу про його життя, наприклад:

<...> *[H]istory is merely another literary genre: the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report [Barnes, Flaubert’s Parrot, p. 90]; His statue was a retread; his house had been knocked down; his books naturally had their own life – responses to them weren’t responses to him [там само, p. 16]; The imagination doesn’t crop annually like a reliable fruit tree. The writer has to gather whatever’s there: sometimes too much, sometimes too little, sometimes nothing at all [там само, p. 113].*

У багатьох випадках почасти досить важко розрізнити зображення актуального чи наративного світу біографічного суб’єкта:

*And so I played with life until the end, even though I knew that life was also playing with me. We understood each other completely and, when life and imagination are so much in harmony, only comedy can properly express it [Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde*, p. 124].*

*Our dear dead poet created the monk Rowley out of thin air, and yet he has more life in him than any medieval priest who actually existed. The invention is always more real [Ackroyd, *Chatterton*, p. 157].*

Ми маємо справу з певним типом фізичної подорожі (journey) на тлі біографії як подорожі, яку здійснює біографічний суб'єкт у просторі і часі протягом життя і яка певною мірою переживається як ментальна часова подорож із початком і кінцем:

*Of course exile, for me, has been a life-long romance [Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde*, p. 7].*

*As with Félicité's final heartbeats, the story was dying away 'like a fountain running dry, like an echo disappearing'. Well, perhaps that's as it should be [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 189]; Life is worse than the poorest novel: devoid of narrative, peopled by bores and rogues, short on wit, long on unpleasant incidents, and leading to a painfully predictable denouement [там само, p. 171].*

Літературні твори, на думку З. Кьовечеша, становлять підґрунтя як для дослідження конвенціалізованих, так і авторських (творчих) метафор. Звідси розрізняються лінгвістична репрезентація концептуальних метафор (linguistically realized metaphors) (з урахуванням метафоричних висловлень) і нелінгвістична їх репрезентація (non-linguistically realized metaphors) (із урахуванням структурних частин наративу) [Kövecses 2002, p. 64]. Оскільки одним із літературних жанрів є біографія, то нелінгвістична метафора поширюється на увесь БН. Коли історія життя суб'єкта подається у формі наративу, структура останнього набуває форми метафори LIFE IS A STORY.

БН конструюється на тлі пам'яті і мислення “про себе” чи “про іншого”, але в будь-якому випадку про те, що сталося насправді в реальній подорожі життя. Оскільки наратив про прожитий досвід імітує реальне, подекуди хаотичне, позбавлене встановленого порядку і пропорцій життя, фрактальна метафора LIFE IS A STORY стає частиною “ширшої” за обсягом метафори LIFE IS A JOURNEY. Більше того, обидві метафори пов'язані між собою: історія чийогось життя (концепт STORY) будується на тих подіях, які відбуваються на життєвому шляху суб'єкта (концепт JOURNEY):

*Doctors, priests and novelists conspire to present human life as a story progressing towards a meaningful conclusion. Dutifully, we divide our lives into sections, just as popular historians like to divide a century into decades and affix a spurious character to each of them [Barnes, *Nothing to be Frightened of*, p. 190].*

У зазначеному фрагменті структура фрактальної метафори LIFE IS A STORY зазнає розширення (extending) [Kövecses 2002, p. 47], тобто у кореляті з'являються додаткові складники: HUMAN LIFE IS A STORY PROGRESSING TOWARDS A MEANINGFUL CONCLUSION. Примітно, що референт цієї метафори LIFE ототожнюється із розповіддю (часто вигаданою), яка зазвичай поступово йде до розв'язки чи врешті-решт добігає кінця (пор.: людське життя закінчується смертю). Крім того, ця метафора є результатом проекції корелята STORY з розділами оповіді і декадами століття на споріднені сутності, які містить референт LIFE. Осмислення навколишньої дійсності, так само як зображеної реальності, здійснюється не тільки метафорично (один домен знання осмислюється крізь призму іншого), але й коли частина певного об'єкта сприймається як ціле. В цьому випадку концептуальний референт метафори зазнає метонімічного переосмислення (явище метафтонімії): окремі етапи і події (частини) заміщують життя (ціле).

Фрактальність метафори повинна перетворити концептуальну метафору в гнучку і динамічну структуру, яка може стати засобом різного роду трансформацій і конфігурацій у БН (йдеться про розвиток, еволюцію, зміни на краще, зміни на гірше чи неочікувані повороти). З огляду на ознаки фрактальності, інтенціональний (чи той що на підступах до нескінченності) бік когніції становить основу не тільки для фрактальних метафор, а й для будь-яких математичних моделей (алгебраїчних рівнянь чи геометричних фігур), які пов'язані із фрактальністю. Звідси випливає, що два домени фрактальної метафори не змінюються в межах метафоричних висловлень з лексемами *life, story, novel, narrative, imagination*, а навпаки, – множаться за межами висловлень, які об'єктивують ці домени.

Фрактальність концептуальної метафори продемонструємо на прикладі роману П. Акройда "Chatterton". Так, структурні наративи в межах цілого роману уможливають процес самокопіювання і самотиражування можливих версій біографії англійського поета кінця XVIII століття Томаса Чаттертона за принципом фрактальної ітерації (див. 4.3.1). Крім того, фрактальна метафора як нова концептуальна структура проливає світло на синергетичну (самоорганізовану) систему БН у тому сенсі, що вона експлікує якісну сутність самоподібності концептуалізованих фрактальних фрагментів, здійснюючи дію, на

кшталт, “упорядкування частини і цілого, поєднуючи тим самим частину і ціле” [Finan 2012, p. 68–69]. Механізм фрактальності загалом сприяє осмисленню патернів життєвого шляху Чаттертона у проекції з реального у вигадане.

Насправді, у романі про Чаттертона реалізується тема багаторівневої автентичності і авторства, з якої може впливати, наприклад, інтерпретація життя і смерті біографічного суб’єкта з високим ступенем достовірності в реальному контексті: *‘I know. That is why I have come to see you, Tom.’ Then he said in a softer voice, ‘You may live well without Rowley, if you choose to. I have no doubt that there are other Authors within you’* [Ackroyd, *Chatterton*, p. 90].

З іншого боку, постать Чаттертона може відтворюватися у фейковому інтратексті: *The real world is just a succession of interpretations. Everything which is written down immediately becomes a kind of fiction* [там само, p. 32].

Отже, фрактальність концептуальної метафори LIFE IS A STORY регулюється профілюванням інтенціонального концептуального корелята, який, з одного боку, актуалізується вербальними і невербальними конструкціями, а з іншого, – він становить основу для копіювання і подальшого тиражування фрактальних фрагментів БН.

На підставі викладених автором життєвих подій Чаттертона як фікціонального персонажа, який постійно прагне перосмислити своє минуле життя, процес метафоричного втілення концептуального референта LIFE відбувається за принципом фрактальної рекурсії, бо щоразу можна спостерігати повернення біографічного суб’єкта до дитячих років і згодом “повернень” наратора в різних частинах тексту роману. Така місія належить авторові роману, адже в передмові, яка уподібнюється до автонаративу Чаттертона, таке фрактальне уподібнення, по-перше, профілює “власну велику книгу минулого” (*‘own Great Ledger of the Past’*) і прагнення біографічного суб’єкта реконструювати генеалогічне дерево:

<...> *I, Thomas Chatterton, at the age of Twelve, began my own Great Ledger of the Past. My first task was to give myself as good a Lineage as any Gentleman in Bristol, and this I did by combining my own knowledge of Heraldic devices with a document which, as I put it, was ‘just newly found in St Mary Redcliffe and writ in the language of auntient Dayes’. All this issued from me so freely that I could not bridle my bursting Invention,*

*and speedily I composed Trew Histories of Bristol and of the Church itself* [Ackroyd, Chatterton, p. 85].

По-друге, інше фрактальне уподібнення можна спостерігати в образі ченця XV століття Томаса Роулі, за якого видає себе Чаттертон:

*I invented my self as a monk of the fifteenth century, Thomas Rowley; I dressed him in Raggs, I made him Blind and then I made him Sing. I compos'd Elegies and Epicks, Ballads and Songs, Lyricks and Acrosticks, all of them in that curious contriv'd Style which speedily became the very Token of my own Feelings; for, as I wrote in Rowley's hand, 'Syke yn the Weal of Kynde', which is as much to say, 'All things are partes of One'* [там само, p. 87].

Фрактальна структура метафори в найзагальнішому значенні відображає характерну для синергетичної системи установку на позбавлення лінійності, ієрархії та симетрії. Процес семантичного розгортання фрактальних фрагментів біографії Томаса Чаттертона (1752–1770) відбувається шляхом представлення реальних біографічних фактів та накладання їх на вигадані факти. У зв'язку з цим, роман “Chatterton” можна досліджувати з позицій автентичності творчої діяльності поета Чаттертона у трьох різних хронологічних періодах, які пов'язані з альтернативними інтерпретаціями його біографії, а міф, вигаданий Чаттертоном про своє життя і смерть, відновлюється в різного роду трансформаціях і повторах біографічних фактів, до інтерпретації яких долучаються вже інші наратори, зокрема ті, які передають життя біографічного суб'єкта на картині:

*It's the paint. There are so many different layers* [там само, p. 158].

Так, життя Томаса Чаттертона фрактально уподібнюється крізь призму принаймні трьох життів. Наприклад, перше уподібнення відбувається із життям ченця Томаса Роулі (фрактальна структура LIFE-1↔THOMAS ROWLEY). Друге уподібнення Чаттертона, на думку одного з героїв (фрактальна структура LIFE-2↔MEDIEVAL PRIEST), видається більш правдоподібним, аніж із будь-яким священиком середньовіччя:

*Our dear dead poet created the monk Rowley out of thin air, and yet he has more life in him than any medieval priest who actually existed. The invention is always more real* [там само, p. 122].

Нарешті, його життя фрактально ототожнюється з цілою епохою чи навіть з історичним розвитком літератури і культури (фрактальна структура LIFE-3↔HISTORICAL PERIOD):

*But Chatterton did not create an individual simply. He invented an entire period and made its imagination his own: no one had properly understood the medieval world until Chatterton summoned it into existence. The poet does not merely recreate or describe the world. He actually creates it [там само, р. 122]. None of it seemed very real, but I suppose that's the trouble with history. It's the one thing we have to make up for ourselves [там само, р. 174].*

На основі даних лексикографічних джерел, зокрема LDCE, виокремлюємо множину інтегральних та диференційних концептуальних ознак концептуального корелята A STORY, які актуалізують семантичну опозицію “правда – вигадка” в наративному тексті. Інтегральні концептуальні ознаки *‘true or imaginary’, ‘an account of something which may not be true’, ‘one that you have invented’, ‘the events in someone’s life’* становлять найзагальніші інтерпретаційні рамки БН. Диференційні концептуальні ознаки джерела метафоризації, концептуальної сфери STORY – *‘a copy’, ‘like a real material or object’, ‘to make something seem real’, ‘copied illegally’, ‘from another person’s work’, ‘a story that is not true’, ‘imaginary’, ‘not real’*, які виявлено в актуальному обсязі значення лексем *fake, forgery, plagiarism, imitation, invention, pretend*, стають домінуючими при її метафоризації.

Процес реконструкції фрактальної метафори LIFE IS A STORY спостерігається при вербалізації фрактальних структур БН, які дають можливість осмислити різного роду впливи у формі флуктуацій (“блукань” системи). У термінах синергетики, флуктуації призводять динамічну систему БН до нерівноважного стану, наближуючи її до точки поліфуркації (множинного галуження системи). При проходженні точки поліфуркації відбувається змістове наповнення фрактальної метафори, яке виявляється у нових мультивекторних фрактальних інтерпретаціях життєвого досвіду (story<sub>1</sub>, story<sub>2</sub>, story<sub>3</sub>, story<sub>n</sub>). Більше того, встановлену автором діалогічну гру між трьома різними історичними періодами можна поділити принаймні на три фрактальні фрагменти:

**Story<sub>1</sub>.** Наратив належить безпосередньо авторові, який подає деталі біографії “реального” Чаттертона в передмові до роману:

*Thomas Chatterton (1752–1770) was born in Bristol; he was educated at Colston's School there and was for a few months apprenticed to a lawyer, but his education was less important than the promptings of his own genius. His father died three months before his son's birth, and from an early age Chatterton had been fascinated by the ancient church of St Mary Redcliffe <...>. He was seven years old when his mother gave him certain scraps of manuscript <...> [там само, р. 1].*

**Story2.** Наратив, який датований 1856 роком, коли Генрі Волліс завершив роботу над зображенням на горищі тіла мертвого Чаттертона середніх років, моделлю для якого позує молодий поет Джордж Мередіт:

*'Yes, I am a model poet,' Meredith was saying. 'I am pretending to be someone else.'*

*Wallis put up his hand and stopped him. He twisted his own head to show him the movement he needed.*

*Meredith closed his eyes and flung his head against the pillow. 'I can endure death. It is the representation of death I cannot bear.'*

*'You will be immortalised.'*

*'No doubt. But will it be Meredith or will it be Chatterton? I merely want to know' [там само, р. 2–3].*

**Story3.** Сучасна фейкова інтерпретація портрета Чаттертона, яка виконана вже в ХХ столітті бідним поетом Чарльзом Вічвудом:

*Charles Wychwood sat with his head bowed. There was a young man standing beside him, gazing at him intently: he put his hand upon Charles's arm as if he were restraining him. 'And so you are sick,' one said. And the other replied, 'I know that I am'. Charles looked down again in despair and, when he glanced up, the figure of Thomas Chatterton had disappeared [там само, р. 3].*

Кожен із трьох самоподібних наративів, зазначених вище, впливає на динаміку розвитку фрактальної моделі концептуальної метафори, якій може бути присвоєна формула числового ряду фрактальних наративів:  $1 + 2 + 3 + \dots + (n)$ . Оскільки просторово-часову залежність у системі не можна передбачити з абсолютною точністю, у формулу вводиться член  $f$ , який враховує флуктуації (відхилення) для кожного із фрактальних наративів. Отже, формула фрактальної моделі концептуальної метафори має такий вигляд: LIFE IS A STORY  $f(1) + f(2) + f(3) + \dots + f(n)$ .

Наратив про життєвий і творчий шлях Чаттертона від імені автора (story<sub>1</sub>), зображення Чаттертона в ХІХ столітті, яке належить пензлю Генрі Волліса (story<sub>2</sub>), і, нарешті, сучасний портрет Чаттертона, написаний Чарльзом Вічвудом (story<sub>3</sub>) об'єднуються в одному романі на основі співвідношення фактів і припущень із віддаленими від реальності чи недостовірними (false) репрезентаціями, де реальність є точкою відліку творчого пошуку персонажа, а вигадка – це акт творчості, витвір мистецтва.

Схожість оригіналу і копії, а також неможливість їх диференціації, є наслідком дії випадкових чинників (флуктуацій) у БН. Постмодерністське поняття “епістемологічної непевності” стосовно історичних фігур, літературних героїв веде до визнання релятивізму істини. Залишаються сумніви щодо можливих причин, місця, часу смерті поета і будь-яких припущень, чи поет помер насправді, чи, можливо, він ще живий. Наприклад, у межах одного наративу (story<sub>3</sub>) завдяки механізму рекурсії утворюються самоподібні мовні структури (ні Чаттертон як фізична особа, ні його власна вигадана біографія не вмирають, а продовжують жити):

*Thomas Chatterton didn't die. He didn't kill himself. He carried on writing in other poets' names. I mean he did die. But not when he was supposed to. Not when everyone thinks he did. And I've got proof [там само, р. 97]; He would always be here, in the painting. He would never die [там само, р. 230]; 'The important thing is what Charles imagined, and we can keep hold of that. That isn't an illusion. The imagination never dies.' 'Oh, yes,' she said. 'Let's keep it alive' [там само, р. 232].*

Проводячи аналогію між періодами життя людини і етапами “життя” системи, акцентуємо на приналежності фракталу до синергетичної (самоорганізованої) системи, у якій виокремлюються три стадії еволюції [Фрактальная картина мира 2014]: початкова  $\alpha$  (виникнення системи), середня  $\varphi$  (фрактальна еволюція системи) і кінцева  $\omega$  (кінець системи). Початкова і кінцеві стадії зорієнтовані на незмінні граничні стани фракталу. Середня (основна) стадія  $\varphi$  корелює із динамічною реальністю, у якій відбуваються перехідні й нестійкі процеси, що сприяють виникненню фрактальних наративів – подібних один до одного клаптиків системи, надаючи системі цілісності й гармонійності. Причому нестійкі процеси виявляються в альтернативних варіантах (копіях), які схожі з оригіналом, якого,



однак, могло й взагалі не існувати: його місце займає фейкова біографія або так званий симулякр творіння (напр., життєва історія про Томаса Чаттертона).

Концепція З. Кьовечеша справджується не тільки для метафоричної репрезентації життя, але й для зображення процесу переходу від життя до смерті. Смерть Чаттертона також повторюється у різних часових площинах (XIX і XX ст.). Знову ж таки, повтори слів і синтаксичних конструкцій уживаються з різною стилістичною метою. Спочатку смерть поета постає в комічній формі з повторенням словосполучення *the last time* п'ять разів в одній синтаксичній конструкції: *At that instant of recognition he smiled: nothing was really lost and yet this was the last time he would ever see them, the last time, the last time, the last time, the last time* [там само, р. 131].

Згодом заява Чарльза Вічвуда сприймається як комедія (з повторенням заперечної форми дієслова): *He didn't die. I'm serious. Thomas Chatterton didn't die* [там само, р. 94].

Отже, фрактальний аналіз у межах міждисциплінарного підходу з новим поглядом на метафору в художньому тексті зорієнтований на застосування фрактальної парадигми знання в когнітивній теорії лінгвістики. Фрактальна модель метафори, в основі якої лежить сталий параметр самоподібності, цілком вписується в коло сучасних інтерпретацій наративу. У концептуальній метафорі, за аналогією й у фрактальній метафорі, концептуальний корелят проектується на концептуальний референт. Однак у фрактальній метафорі концептуальний корелят не є наперед заданою структурою, а, навпаки, багатовимірною структурою, що безперервно конструюється й тиражується. Загалом, фрактальна метафора є динамічним утворенням людської свідомості й характеризується переходом із потенційного стану до стану актуального.

#### **4.2. Синергетичні принципи побудови фрактальної мережі біографічного наративу**

Фрактальна мережа БН задана фрактальною ітерацією, тобто багаторазовим повторенням, що сприяє алгоритмізації фрактальності [Тарасенко 2009б, с. 99] в тому ракурсі, який працює на “уявлення

про самоподібність, самореференцію, шорсткість комунікації” [там само, с. 75].

У математиці, зокрема в теорії множин, повтор можна моделювати за допомогою нелінійних рівнянь. Якщо лінійні рівняння характеризуються однозначною відповідністю змінних: кожному значенню  $x$  відповідає одне і теж значення  $y$  і навпаки (напр., рівняння  $x + y = 1$ ), то поведінка нелінійних функцій не така однозначна, адже дві різні початкові умови можуть призвести до одного результату. На цій підставі, на думку С. Деменка [Деменок 2012], ітерація як повторення певної операції виявляється у двох різних форматах.

Один із типів повторення може мати характер лінійної референції, коли з кожним кроком обчислень відбувається повернення до початкової умови. Такий тип ітерації у БН (лат. *iteratio* – повторюю) нагадує “ітерацію за шаблоном” і лежить в основі принципу фрактальної ітерації (ФІ). Інший тип ітерації у БН має формат фрактальної рекурсії (ФР) (лат. *recursio* – повернення), це процес повторення за певним алгоритмом або формулою (pattern), коли результат попереднього кроку ітерації стає початковою умовою для наступного. Зауважимо, що процеси ітерації та рекурсії з точки зору фрактальної геометрії відображають фрактальну самоподібність, репрезентовану у формі фрактальних самоподібних структур. Зважаючи на міждисциплінарний характер означених вище математичних процесів, які вказують на похідні (самоподібні) структури, видається необхідною спроба розглядати їх із перспективи принципів побудови фрактальної мережі наративу.

**4.2.1. Принцип фрактальної ітерації.** У лінгвосинергетиці реалізація процесу концептуалізації пов’язана із появою у БН стійкого атратора, що надає “каталізуючого імпульсу” [Олизько 2009б, с. 34] системі БН і сприяє її динамічному розвитку. Структура БН будується на основі принципу регенерації за власною подібністю шляхом *ітерації*, тобто процес повторення подібної структури (кроку) за аналогією з попереднім повторенням.

Наративний простір БН є постійно існуючою фрактальною мережею, яка об’єднує в собі однотипні аналогові контексти. Цей простір формується за “фрактальним принципом – принципом

самоподібності, ітерації та рекуренції дискурсів-фракталів”, які заповнюють цей дискурсивний простір [Плотникова 2011, с. 132].

Характерними рисами фракталу будуть такі: 1) його частина подібна цілому (ця послідовність подібностей поширюється на нескінченну послідовність ітерації); 2) його сприйняття відбувається відповідно до послідовності вкладених рівнів.

Власне ідея ітеративності (повторюваності у традиційному розумінні цього терміна), яка лежить в основі когерентності (сислової цілісності) будь-якого тексту, на переконання В. О. Лукіна, становить необхідну передумову для осмислення їх не випадковості, більше того, це “передумова регулярності, а регулярне повторення тих самих явищ за однакових умов – це не що інше, як закон” [Лукин 2005, с. 24]. До речі, інколи зіставлення понять когерентності і когезії здійснюється на основі інтегративної моделі з урахуванням ітеративної і реляційної когерентності, яка враховує притаманну текстові ітерацію форми і змісту [Лещенко 2013, с. 157].

В основі ітеративності змісту тексту лежить категорія “семантичної ізотопії” (А.-Ж. Греймас, Ф. Растье), яка у вузькому розумінні слова визначається як ітерація (повторення) будь-якої семантичної одиниці в тексті, яка бере участь у його організації [Лукин 2005, с. 33]. У широкому розумінні слова, семантична ізотопія конструює наративний простір і репрезентує когнітивну динамічну взаємодію свідомостей персонажів, наратора, автора і читача завдяки повторюванню у тексті змістових одиниць (контекстів) “за шаблоном”.

Фрактал ілюструє єдність форми та алгоритму, методу і результату. Цю єдність символізує фрактальна розмірність – число інваріантне на всіх масштабах фракталу. Оскільки фрактальна система складається із самоподібних частин, кожна з яких у якомусь сенсі подібна до цілого; в основі утворення фракталів лежить ітераційний процес із зворотним зв'язком [Тарасенко 2009б, с. 5]. Тому жоден із фрагментів наративу не є абсолютно однаковим і тотожним сам до себе, а бере участь в “ітераційному процесі формотворення” [там само, с. 32]. Крім постійної мінливості контекстуальних фрагментів, необхідно також враховувати різні типи ітерацій та аналогій у БН, які мають фрактальну сутність. Класифікація цих типів будується за фрактальним принципом повної або часткової самоподібності.

Основними типами ФІ є нарративне копіювання, нарративна цитация, нарративна (а)симетрія.

**А. Нарративне копіювання.** Нарративне копіювання означає уподібнення комусь або чомусь, відтворення чи імітацію.

БН у романі П. Акройда “Останній заповіт Оскара Вайльда” можна кваліфікувати як умовну (pretence) автобіографію, написану від першої особи, як автопортрет митця, який розмірковує про вже минулу кар’єру, ганебний осуд і ув’язнення. Водночас, це головним чином біографія, яка повторює інші написані біографії П. Акройда. Насправді Оскар Вайльд ніколи не писав заповіту в останні місяці свого життя в Парижі, який у романі репрезентовано у формі вигаданого щоденника письменника. У цьому сенсі, перед нами колаж, який містить запозичену інформацію із достовірних джерел про митця початку ХІХ століття, а також інформацію про фікціонального Вайльда, який протягом життя приміряв різні маски свого “я”.

Акройдовий вигаданий щоденник в устах Оскара Вайльда репрезентує життєву історію у формі палімпсесту, який розмиває межі між історичним фактом і вигадкою, а також між реальною історичною фігурою і вигаданою особою. На мовному рівні, наприклад, стратегія біфуркації дозволяє читачеві “зіграти з автором гру щодо конструювання вигаданої реальності” [Чемодурова 2010, с. 202], і вужче – зіграти ментальну гру щодо побудови моделі (моделей) можливого світу, ускладненої пастишем як однієї із інтертекстуальних характеристик роману. За принципом пастишу П. Акройд одягає маску Оскара Вайльда, наслідуючи його унікальний стиль, лексику, граматику, тон й атмосферу його прози, які розподіляються по всьому тексту і виконують текстотвірну, оцінно-характеризуючу функцію і створюють пародійний підтекст.

Нарративне копіювання розхитує біографічний суб’єкт БН до окремих наслідувань чужого досвіду, які можуть проявлятися у таких вербальних виявах ФІ:

- наслідуванні фізичного стану іншого суб’єкта. П. Акройд позиціонує себе як Вайльд, імітуючи його життя і творчість. Життя біографічного суб’єкта віддзеркалюється в уяві Вайльда так:

*I have discovered the wonderful impersonality of life. I am an 'effect' merely: the meaning of my life exists in the minds of others and no longer in my own [Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde*, p. 2].*

Цей відбиток зображеного життя біографічного суб'єкта сигналізує про проекцію власного “я” на сприйняття його іншими, а точніше свідчить про фрактальність (самоподібність) власної ідентичності. Отже, зображений Вайльд у БН вимушений був безкінечно саморефлексувати, що в підсумку вилилось у проекцію на самого себе.

В іншому романі метатекстуальні відношення “Чаттертон – Вічвуд”, “Чаттертон – Мередіт” відтворено в численних наративних копіюваннях. Наприклад, дуже часто зоровий образ біографічного суб'єкта і візуалізація подій стає свого роду копією (відтворенням) тих сцен, які виконують роль смислової зв'язки в БН. Зокрема, зображення сцени смерті Чаттертона свідчить про саморефлексивний (який цитує самого себе) характер роману П. Акройда “Chatterton”. Так, в одному з початкових епізодів роману Чарльз Вічвуд розігрує померлого Томаса Чаттертона, він падає на диван, звісивши руку на килим:

*Charles turned his head in surprise, and realised that he was being carried forward on a bed or stretcher. Charles tried to put up his hand, to shield himself against the sight, but he could not raise it [Ackroyd, *Chatterton*, p. 165].*

Чотири ФІ у фрагментах БН, поданих нижче, стосуються перетину темпоральних ліній роману й вибудовують метатекстуальні відношення “Чаттертон – Вічвуд”. Зокрема, в сцені смерті Чарльза Вічвуда думки останнього збігаються (точна подібність) із думками Томаса Чаттертона, які далеко неоднорідні в часовій хронології (XVIII і XX століття). Ці фрагменти свідчать про стирання принципів відмінностей у зображенні передсмертного стану Вічвуда і Чаттертона:

(ФІ-1) *Charles looked down again in despair and, when he glanced up, the figure of Thomas Chatterton had disappeared [там само, p. 3].*

(ФІ-2) *As Charles opened his lips to speak, with a roar the sunlight broke against the side of a white building; in front of it stood a young man smiling and pointing to a small book which he was carrying in his right hand. 'Like the painting,' he said and everything moved away [там само, p. 165].*

(ФІ-3) <...> *'But there's no point in going over the past.'*  
*'You mean, over Chatterton?'*

*'No, over Charles. Now that he's –'*

*'Dead, dear. Let's not mince words.'*

*'Now that he's dead'* [там само, р. 226].

(ФІ-4) *It was not an empty corner: he could still sense his friend's presence there, as if it were suspended in the air, remaining in the idea of Chatterton which Charles had created in this room* [там само, р. 231].

Сцена останніх хвилин життя Чаттертона відтворюється натурником Джорджем Мередітом, який позує для картини Воліса і в такий спосіб зображає Чаттертона. Загалом, у межах метатекстуальних відношень “Чаттертон – Мередіт” відтворюється п'ять послідовних ФІ фрагментів БН:

(ФІ-1) *'Oh no. That's George Meredith. He was the model. He was pretending to be Chatterton'* [там само, р. 132].

(ФІ-2) *'But I want you as a model. Yourself. Your face.'*

*'My face, but not myself. I am to be Thomas Chatterton, not George Meredith'* [там само, р. 133].

(ФІ-3) *'When you are lying dead upon the bed. Only then will it be real.'* He examined Meredith now for the first time. *'Could you remove your coat and boots?'*

*'Then I will become a perfect Chatterton and surely die. Do you feel the draught from the window?'* [там само, р. 138].

(ФІ-4) *With a sudden sense of oppression he realised that this may have been the last thing Chatterton saw on earth, like the prisoner looking at the walls of his dungeon before he is led away. [H]e closed his eyes and tried to imagine that last darkness. But he could not. He was George Meredith. He knew only the things George Meredith knew. There could be no escape for him yet* [там само, р. 139].

(ФІ-5) *And it was with a kind of pity that Wallis looked at the face of Meredith, which had become the face of Chatterton in death – not pity for himself at finishing the work, but pity for the thing he had created* [там само, р. 170]

• наслідуванні окремих рис характеру іншого суб'єкта (використання стилістичного прийому алюзії, який містить асоціативну згадку про реальну особу, літературний персонаж чи назву літературного твору).

Чаттертон наслідує стиль письма Волта Вітмана і схожість характерів із літературними персонажами Мірандою та її батьком Просперо із п'єси В. Шекспіра "The Tempest":

*I am positively Whitmanesque. I contain multitudes. Although I possess the wonder of Miranda, I have also the faintness of Prospero who foreswears his art as soon as life has quite matched his expectations [там само, р. 8].*

Водночас Чаттертон уподібнюється меланхолії італійського художника епохи Ренесансу Андреа дель Сарто з однойменної поеми Р. Браунінга:

*I feel like Andrea del Sarto in Browning's exquisite poem,  
Had I been two, another and myself,  
Our work would have o'erlooked the world.*

*As it is, my personality has destroyed my work: that is the one unforgivable sin of my life [там само, р. 66].*

• наслідуванні образної мови інших суб'єктів (метафор, порівнянь), яка накладається на світосприйняття зображеного біографічного суб'єкта:

*[I]ndeed I have always attempted to express in my own tongue the languor and the eroticism of the French writers. Their sentences are like flowers pressed tightly together: no light can pass them which is not dazed by colour and infected by scent [там само, р. 62].*

*Of course Balzac sees life as it is, fashioning it into shape as a sculptor will fashion stone into a beautiful form. I saw life then as a parade of shadows intoning strange syllables [там само, р. 62].*

**Б. Наративна цитация.** Наративна цитация, що є інтертекстуальною взаємодією із залученням інтекстів у структурі БН, означає безпосереднє використання окремого джерела з покликанням на нього, а також включенням чужого тексту в текст власного твору. Крім того, наративна цитация може набувати певних модифікацій, змінюючись на наративну ремінісценцію, коли запозичуються в так званій прихованій цитатії.

Для подальшої систематизації типів фрактальної ітерації до уваги береться дефініція наративної ремінісценції як часткового вияву наративної цитатії. Наративна ремінісценція – це осмислені vs. неосмислені, точні vs модифіковані цитати або інші покликання до

більш чи менш відомих раніше текстів. Отже, вони можуть бути цитатами (від цілих фрагментів до окремих словосполучень), іменами персонажів, назвами творів, прямими або непрямыми нагадуваннями про певні ситуації із покликанням на джерело.

Так, назву книги “The Hours” М. Каннінґем запозичує із щоденників Вірджинії Вулф як початкову назву її відомого роману “Mrs. Dalloway”. Майстерно маніпулюючи “постмодерністським парпростором” [Wenaus 2011] і душевними станами місіс Вулф, автор водночас наче переписує історію життя і творчості письменниці Вірджинії Вулф.

М. Каннінґем навантажив свій роман інтертекстуальною грою, цілою павутиною інтертекстуальних відношень, уведенням біографічних цитат з роману “Місіс Деллоуей” (точна подібність), що, безперечно, становить частину художньої стратегії автора. Звідси випливає, що всі розділи під назвою “Mrs. Woolf” можна вважати “біографічною цитацією” та її ремінісцентною трансформацією, яка відсилає до подій та переживань Вулф-персонажа.

Фрактальність оповідної структури роману М. Каннінґема виявляється у своєрідних наративних ітераціях (повторюваних цитатах), вихоплених з потоку свідомості біографічних суб’єктів. Вони ритмізують фрактальну структуру БН, “ніби зшиваючи розрізнені клаптики ковдри” [Любарець 2006, с. 61], якими:

1) засвідчується захоплення Вулф про омріяну поїздку до Лондона, яка виявилась нездійсненою, пор.:

*What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air [Woolf, Mrs. Dalloway].*

*She will go, she thinks, to London; <...> the possibility of walking down a street into another street, and another after that. What a lark! What a plunge! It seems that she can survive, she can prosper if she has London around her [Cunningham, The Hours, p. 67];*

2) підкреслюється гострота сприйняття навколишнього світу та емоційний стан місіс Деллоуей в обидвох романах: *<...> in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June [Woolf,*



*Mrs. Dalloway*] і місіс Вулф: <...> life; London <...> [Cunningham, *The Hours*, p. 209].

У “Годинах” М. Каннінгема у стані депресії і недобрих передчуттів Вірджинія вирішує потай від чоловіка поїхати до Лондона. На шляху до вокзалу вона несміливо починає вірити в можливість вільного й щасливого життя. Вірджинія вигукує тільки два слова, які в тексті роману позначені трьома крапками. Вони звучать як звернення до чоловіка, як благання повернутись до Лондона.

3) розпочинається перший розділ роману “Місіс Деллоуей”, а також розділ про місіс Вулф у романі М. Каннінгема, і, нарешті, частина, де місіс Браун читає роман “Місіс Деллоуей”:

*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself* [Woolf, *Mrs. Dalloway*]. *Mrs. Dalloway said something (what?), and got the flowers herself* [Cunningham, *The Hours*, p. 29].

На сторінках роману втілення принципу наративної ітерації відбувається шляхом уведення численних синтаксичних повторів, які представлені самоподібними структурами на тлі співвідношення факту/вигадки. Йдеться про достовірні події та особи у двох площинах: у житті і романі, які впливали на творчий задум роману В. Вулф “Місіс Деллоуей”. Наприклад, Саллі Сетон, подруга Клариси Деллоуей, яка порається біля квітів, зображена з приблизною точністю (неточна подібність) у двох романах:

*Sally’s power was amazing, her gift, her personality. There was her way with flowers, for instance. Sally went out, picked hollyhocks, dahlias—all sorts of flowers that had never been seen together—cut their heads off, and made them swim on the top of water in bowls* [Woolf, *Mrs. Dalloway*].

Більше того, Саллі, подруга Клариси Воган у романі “The Hours” (вигадка), наділена рисами своєї сестри Ванесси (факт):

*The girl, she thinks, will be brush and captivating. She will scandalize the aunts by cutting the heads off dahlias and hollyhocks and floating them in great bowls of water, just as Virginia’s sister, Vanessa, has always done* [Cunningham, *The Hours*, p. 82].

**В. Наративна (а)симетрія.** Обґрунтування фрактальних параметрів БН, які мають спільні точки дотику з поняттям пропорції, “ґрунтуються на симетрії подібності, що допускає розгляд тексту як

синергетичного об'єкта" [Пономаренко 2005, с. 133] і дозволяє ввести поняття наративної симетрії.

Тому запропоноване Н. Л. Мишкіною визначення: "Симетрія – це еквівалентність певної конфігурації відносно певної групи перетворень, які в найзагальнішому вигляді означають проекцію однієї множини на іншу" [Мышкина 1999, с. 230], що відображає потенційно закладений у понятті симетрії динамічний аспект і одночасно передбачає наявність асиметрії.

Важливість розмежування симетрії та асиметрії ґрунтується на оцінці їх значущості, коли "можна встановити закони динаміки смислової системи художнього твору і на їх основі достатньо об'єктивно схарактеризувати світоглядну концепцію автора" [там само, с. 51].

Синхронні симетричні (динамічно рівноважні) та асиметричні (динамічно нерівноважні) структурні складники виступають атракторами системи, які організують наратив у цілісну систему. Несиметрично розташовані розділи нелінійної оповіді Вірджинії в романі М. Каннінгема "The Hours" (наприклад, розділи 2, 5, 7, 10, 13, 15, 20) заповнюють парпростір рухів, дій і перетвілень біографічного суб'єкта. Виокремлені численні асиметричні ряди у фрагментах БН відбито у чотирьох ФІ, як-от (цифра в дужках відповідає главі роману):

(ФІ-1) DEATHBED ↔ A CIRCLE OF THORNS AND FLOWERS

(10) *[Angelica] adds another and another until she has created a rough circle of rosebuds, thorny stems, and leaves. Virginia looks with unanticipated pleasure at this modest circlet of thorns and flowers; this wild deathbed. She would like to lie down on it herself* [Cunningham, *The Hours*, p. 118–119].

(15) *Here, then, is the world (house, sky, a first tentative star) and here is its opposite, this small dark shape in a circle of roses* [там само, p. 165–166].

(ФІ-2) LOVE ↔ A WOMAN

(7) *Clarissa will have a love: a woman* [там само, p. 81].

(13) *<...> Virginia leans forward and kisses Vanessa on the mouth. It is an innocent kiss, innocent enough <...>. Vanessa returns the kiss* [там само, p. 154].

(20) *She thinks, suddenly, of Vanessa's kiss. The kiss was innocent – innocent enough – but it was <...> full of a love complex and ravenous,*

*ancient, neither this or that* [там само, p. 209–210].

(ΦI-3) HOURS↔HOUSE

(7) <...> *Richmond is, finally and undeniably, a suburb, only that, with all the word implies <...> about clocks striking the hours in empty rooms* [там само, p. 83].

(15) *Big Ben strikes the hours, which fall in leaden circles over the partygoers and the omnibuses, over stone Queen Victoria seated before the Palace on her shelves of geraniums <...>* [там само, p. 168].

(ΦI-4) HOURS↔WRITING PROCESS

(2) *She will write for an hour or so, then eat something. At this moment there are infinite possibilities, whole hours ahead* [там само, p. 34].

(5) *Almost two hours have passed. She still feels powerful, though she knows that tomorrow she may look back at what she's written and find it airy, overblown* [там само, p. 69].

У романі Дж. Барнса “Flaubert’s Parrot” наратор Джеффри Брейтвейт “наводить біографічну довідку” про Флобера і про його справжній голос (true voice). Однією із стратегій у досягненні історичної правди виступає пошук та осмислення справжнього (true) Флобера і справжнього (true) чучела папуги Лулу, який надихав письменника на створення флоберівського “Простого серця”.

Дослідження флоберівської біографії відбите у ФІ TRUE FLAUBERT↔TRUE PARROT у контексті наративної симетрії й асиметрії, причому встановлення правдивої історії життя письменника ведеться через пошук наратором автентичного папуги.

Реалізація наративної симетрії в метафорах-персоніфікаціях WRITER IS A BIRD, WRITER IS A PARROT відбувається на основі метонімічної кореляції ЧАСТИНА → ЦІЛЕ, яка відбита в першій ФІ (див. 4.1.1):

(ΦI-1) *Loulou was in fine condition, the feathers as crisp and the eye as irritating as they must have been a hundred years earlier. I gazed at the bird, and to my surprise felt ardently in touch with this writer who disdainfully forbade posterity to take any personal interest in him. But here, in this unexceptional green parrot, preserved in a routine yet mysterious fashion, was something which made me feel I had almost known the writer. I was both moved and cheered* [Barnes, *Flaubert’s Parrot*, p. 16].

Згодом у наратора закрадаються сумніви щодо справжнього папуги, коли він розчаровано виявляє ще одного папугу в музеї в

Круассе і тим самим усвідомлює усю складність пошуків. У цьому випадку наративна асиметрія автентичності папуги об'єктивується у другій і третій ФІ:

(ФІ-2) *'That's the real one,'* said the gardien, tapping the glass dome in front of us. *'That's the real one.*

*'And the other?'*

*'The other is an impostor'* [там само, р. 184].

(ФІ-3) *'Ours is the real one,'* the gardian repeated unnecessarily as he showed me out. *It seemed as if our roles had been reversed: he needed the reassurance, not me.*

*'I'm sure you're right.'*

*But I wasn't* [там само, р. 185].

Динаміка БН може виявлятися в зображенні асиметрії кольору автентичного папуги, його пошуки стають справжнім квестом. Усі вони були взяті із музею історії природи, де насправді їх було аж п'ятдесят. При зіставленні світлин папуги, вочевидь, розмальовані чучела частково не збігалися за формою і кольором папуги Лулу, якого описав Флобер. Асиметрія кольорів папуги об'єктивується в четвертій, п'ятій і шостій ФІ і доводить примарність пошуків справжнього Флобера-папуги:

(ФІ-4) *The description Flaubert gives of Félicité's parrot at the start of chapter four is very brief: 'He was called Loulou. His body was green, the ends of his wings pink, his forehead blue, and his throat golden.'* *I compared my two photographs. Both parrots had green bodies; both had pink wing-tips (there was more pink in the Hôtel-Dieu version)* [Barnes, *Flaubert's Parrot*, p. 185–186].

(ФІ-5) *But the blue forehead and the golden throat: there was no doubting that they belonged to the parrot at the Hôtel-Dieu* [там само, р. 186].

(ФІ-6) *The Croisset parrot had it completely back to front: a golden forehead and bluish-green throat* [там само, р. 186].

У біографії-містифікації (spoof biography) Вірджинії Вулф "Orlando" абсолютно вигадана особа Орландо у 30 років змінює стать, стає жінкою, що перетворює БН радше в пародію біографічного жанру, аніж у наратив про життя біографічного суб'єкта. Бінарне співвідношення MAN↔WOMAN, наприклад, актуалізовується у дзеркально симетричних фракталах. Фрактальне перетворення

Орландо з чоловіка в жінку за ознакою самоподібності майже не вносить суттєвих змін у її (його) життя і за всіх зовнішніх змін залишається сталою особистістю біографічного суб'єкта.

Наративна симетрія реалізується у принаймні трьох дзеркально симетричних ФІ:

(ФІ-1) Поет із обличчям м'ясника, а м'ясник із обличчям поета:

*Nature, who has played so many queer tricks upon us, making us so unequally of clay and diamonds, of rainbow and granite, and stuffed them into a case, often of the most incongruous, for the poet has a butcher's face and the butcher a poet's <...> [Woolf, *Orlando*, p. 54].*

(ФІ-2) Зміна майбутнього не означає зміни сутності людини:

*Orlando had become a woman there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same [там само, p. 103].*

(ФІ-3) Переодягання з чоловіка на жінку і навпаки робить їх подібними:

*She had, it seems, no difficulty in sustaining the different parts, for her sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive; nor can there be any doubt that she reaped a twofold harvest by this device; the pleasures of life were increased and its experiences multiplied [там само, p. 171].*

Отже, наративне копіювання, наративна цитация і наративна (а)симетрія як типи ФІ, які ґрунтуються на принципах повної або часткової самоподібності, становлять синергетичну основу фрактальної мережі наративу.

**4.2.2. Принцип фрактальної рекурсії.** Принцип фрактальності найімовірніше має постструктуралістське підґрунтя, що передбачає різновекторне прочитання тексту, а також функціонування сукупності різних фрагментів (наративів) як нелінійних структур, які можуть повторюватися, обігруватися, опускатися, чи розташовуватися у зворотному порядку тощо. Такі поліфуркаційні фрагменти у фрактальній структурі БН створюють можливість для існування різносторонніх, неієрархічних і тим більше нехронологічних інтерпретацій історії життя біографічного суб'єкта.

Інструментом для такого розуміння тексту вважаємо пошук принципів побудови його наративного простору, згідно з яким фрагменти наративу можуть накладатися один на одного за законами фрактальної геометрії, тобто “як і природні об’єкти, вони самоподібні, однак їхні дії достатньо хаотичні і повторюються в основному механізмі” [Werth 1999, p. 337].

Так, прості (лінійні) фрактали повністю наслідують принцип самоподібності, де будь-яка його частина є точною копією цілого. Звідси випливає, що фрактал може мати самоподібну рекурсивну структуру. У рамках синергетичної парадигми фрагменти БН у текстотвірній структурі роману утворюють фрактальні самоподібні структури, які накладаються на основний текст цілого твору, де окремі події переходять до розряду циклічно повторюваних (рекурсивних) подій.

Вияв принципу самоподібності корелює із поняттями ітерації і рекурсії. Якщо ітерація є “актом породження “похідної” мікросистеми структурно подібної до “початкової” і макросистеми в цілому” [Еникеева 2011, с. 108], то рекурсія є виявом принципу зворотного зв’язку, коли “результат однієї ітерації є початковим значенням наступної” [Богатых 2007, с. 28].

*Рекурсія* у структурі БН є динамічним процесом повторення раніше вербалізованої пропозиції щодо певного біографічного суб’єкта з використанням лексико-синтаксичних засобів, які зорієнтовані на забезпечення реалізації циклу смислового прирощення фрактальної моделі БН. Процес подальшого смислового прирощення завдяки відповідній кількості повторних повернень (рекурсивних елементів) забезпечує структурну самоорганізацію фрактальної моделі БН. Отже, самоподібні елементи й ситуації (загалом рекурсивні структури), які будуються за принципом ФР, виступають вербалізаторами смислового прирощення фрактальної моделі БН.

Наприклад, ФР в наративній структурі передмови до роману П. Акройда “Chatterton” простежується в патернах самореференції і самоподібності, які стосуються оповіді про життєвий і творчий шлях Томаса Чаттертона.

Чотири рекурсивні фрактальні фрагменти в передмові до роману беруть участь у фрактальній організації БН з метою створення багаторівневого фікціонального портрету біографічного суб’єкта. Спочатку П. Акройд у передмові робить вступне слово про життя і

кар'єру спраглою поетичної слави Томаса Чаттертона. Вже померт-но ця мрія поета послідовно відтворюється різними нараторами роману з більшим чи меншим ступенем подібності у формі розгалуженої фрактальної наративної структури. Як наслідок, мультирівневий біографічний портрет Чаттертона постає результатом циклічного петлеподібного процесу (looping process), спричиненого дією “рекурсії, яка забезпечує нескінченну кількість довжин петлеподібної кривої, у той час як сама структура займає скінченний простір” [Wenaus 2011, p. 159]. Отже, щоразу у вставленому фрагменті БН розповідається подібна історія (чи малюється подібна картина), про які розповідається в подальших фрагментах іншими нараторами.

Розгалужена фрактальна структура БН відбита в розрізних частинах передмови до роману, які циклічно повторюються, однак розташовуються в різному порядку. Саме такі, на перший погляд, розрізнені біфуркаційні фрагменти в структурі БН є результатом вияву фрактальної моделі ризому (див. підрозділ 4.4.1), яка передбачає місця виходу (exit points) можливих інтерпретацій зображення життєвого і творчого шляху Томаса Чаттертона. Однією із відправних точок інтерпретації життя біографічного суб'єкта є авторська передмова, звідки розпочинається оповідь, і до якої наратори роману щоразу повертаються в результаті циклічного петлеподібного процесу.

Репрезентація розрізних фрагментів наративу стає наслідком процедури розгортання (decompression) біографії суб'єкта крізь призму стратегії накладення реальної (real) біографічної інформації на зображену або фікційну (fictive). Процедуру розгортання забезпечують рекурентні синтаксичні схеми, які циклічно повторюються в дев'яти фрактальних фрагментах роману. До речі, вияв таких рекурентних патернів знаходиться під кутом зору когнітологів, які відстоюють очевидну інтуїтивну спроможність людини їх виокремлювати. Такі симетричні типи “закорінені в нашому тілесному досвіді і чуттєвому сприйнятті навколишнього світу, які можуть метафоризуватися у більш чи менш абстрактних доменах” [Turner 1991, p. 68].

Так, у фрагменті (1) на другій сторінці роману “Chatterton” вигаданий уявою автора молодий поет Чаттертон виношує намір заблукати десь у лабіринті життя й самовільно піти з нього:

(1) *Chatterton ran out into the open fields, pushing his face against the wind that chilled him; then he stopped short, sat down on the cropped grass and gazing at the tower of St. Mary Redcliffe, muttered the words that had so powerfully swayed him:*

*The time of my departure is approaching.*

*Nigh is the hurricane that will scatter my leaves.*

*Tomorrow, perhaps, the wanderer will appear –*

*His eye will search for me round every spot,*

*And will, – and will not find me* [Ackroyd, *Chatterton*, p. 2].

Цей задум Чаттертона, який символізує політ у вічність, рекурсивно повторюється теж із уст автора у фрагменті (2) у кінці роману:

(2) *He has left his bed and his arsenic fear far behind and ah he is flying. Flying towards St Mary Redcliffe and the church is his father, lying on the short grass, propped upon his elbow and yawning as the sun rolls above him. Flying through the porch and through the west door, the sudden coldness of old stone changing the colour from light violet to aquamarine, which is the colour of dreams* [там само, p. 233].

У цих самоподібних фрагментах паралельні синтаксичні конструкції характеризуються рекурентністю, яка свідчить про їхній структурний зв'язок у 1-му фрактальному циклі БН. Наприклад, у фрагменті (1) це синтаксичні структури *ran out into the open fields, sat down on the cropped grass, gazing at the tower of St. Mary Redcliffe*, а у фрагменті (2), це відповідно конструкції *he is flying, flying towards St Mary Redcliffe, lying on the short grass, flying through the porch and through the west door*, які містять інформацію про місця, де міг бувати Чаттертон зі своїм батьком: сидіти або лежати на скошеній траві, чи уважно роздивлятися башту церкви Св. Марії Редкліффської у Брістолі.

Наступний фрагмент (3) (теж на другій сторінці роману) стосується бесіди Джорджа Мередіта і Генрі Волліса, які піднімають проблему зображення смерті у мистецтві. У цьому фрагменті наративу закладена ідея про одну із версій смерті Чаттертона (розігрування власної смерті), де читач запрошується до участі в розслідуванні цього історичного факту. Синтаксичний паралелізм простежується в підкреслених конструкціях із вилучених самоподібних фрагментів (3), (4), (5).

Мередіт позує перед художником Воллісом і видає себе за Чаттертона, якого смерть застала на горищі закинутого будинку:



(3) *'Yes, I am a model poet,' Meredith was saying. I am pretending to be someone else' [там само, р. 2].*

Зміст попереднього фрагмента (3) циклічно повторюється в наступних самоподібних фрагментах (4), (5), у яких продовжується розгортатись думка автора про натурників, які видають себе за інших (у цьому випадку йдеться вже про мертву людину) (2-й фрактальний цикл БН):

(4) *'Models? Models pretending to be dead?'* [там само, р. 34].

(5) *'Oh no. That's George Meredith. He was the model. He was pretending to be Chatterton'* [там само, р. 132].

Інший фрагмент (6) на третій сторінці роману стосується творчого шляху Чаттертона, який у бесіді авторки романів Гарієтт Скроуп та її приятельки Сари Тілт обговорюється у зв'язку з темами про плагіат, достовірність і різного роду підробки:

(6) *Harriet stood upright. 'Don't you think I know?' She paused before starting up again. We poets in our youth begin in gladness. But thereof in the end come despondency and madness'* [там само, р. 3].

Фрагмент (7) у кінці другого розділу роману містить повторне повернення до особи Чаттертона:

*Harriet stood upright again. 'Don't you think I know? I've been quoting all my life!' Then she began again: We poets in our youth begin in gladness.' She waved her hands joyfully in the air. But thereof in the end come despondency and madness'* [там само, р. 35].

Синтаксична симетрія самоподібних фрагментів (6), (7) відображається у двох самоподібних паралельних конструкціях (*we poets in our youth begin in gladness, but thereof in the end come despondency and madness*), що забезпечує реалізацію 3-го фрактального циклу БН.

І, нарешті, фрагмент (8) (теж на третій сторінці роману) має стосунок до так званої зустрічі молодого поета на прізвище Вічвуд із приви́дом Томаса Чаттертона:

(8) *There was a young man standing beside him, gazing at him intently: he put his hand upon Charles's arm as if he were restraining him. 'And so you are sick,' one said. And the other replied, I know that I am'. Charles looked down again in despair and, when he glanced up, the figure of Thomas Chatterton had disappeared* [там само, р. 3].

Продовження епізоду про таємниче зникнення фігури Чаттертона згодом циклічно повторюється в самоподібному фрагменті (9) вже в кінці третього розділу роману:

(9) *When he awoke he noticed that the leaves had been swept away, and a young man was standing beside him. He had red hair, brushed back. He was gazing intently at Charles, and he placed his hand upon his arm as if he were restraining him.*

*One said, ‘And so you are sick?’*

*The other replied, ‘I know that I am.’*

*He was about to rise. ‘Not now. Not now. I will come to see you again. Not now.’*

*Charles was uncertain what to say, and when he looked up again the young man was no longer there [там само, р. 47].*

П’ять рекурсивних повторів на синтаксичному рівні, які виділено підкресленнями, свідчать про симетрію самоподібних фрагментів (8), (9). Ці повтори беруть участь у реалізації 4-го фрактального циклу БН.

Як показано на рис. 4.2 в авторській передмові дев’ять фрагментів у певній послідовності за принципом ФР беруть участь у побудові фрактальних циклів БН. Як результат, фрактальний аналіз вищезазначених самоподібних фрагментів авторської передмови із залученням процедури рекурсії має на меті відшукати ті самоподібні фрагменти, які спричиняють динаміку функціонування фрактальних циклів БН. Кількість фрагментів БН поміщена у квадратних комірках, а послідовність повторення самоподібних синтаксичних структур у цих фрагментах позначена суцільними стрілками в напрямку зліва направо. Стрілки в напрямку справа наліво вказують на повернення із повторенням до попередніх самоподібних фрагментів БН, які відповідають чотирьом фрактальним циклам БН.

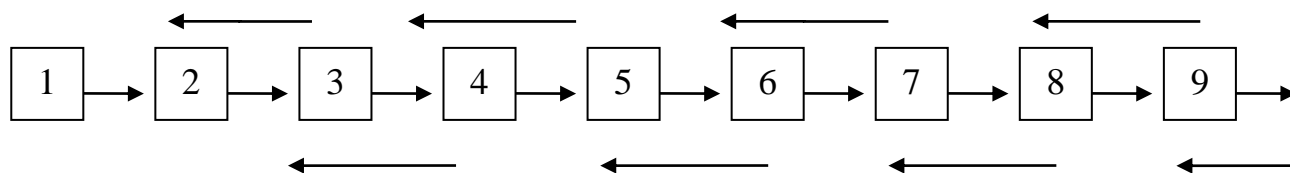


Рис. 4.2. Фрактальні цикли біографічного нарративу, побудовані за принципом фрактальної рекурсії (за романом П. Акройда “Chatterton”)

Отже, основними синергетичними параметрами авторської передмови у фрактальній мережі БН у романі П. Акройда “Chatterton” є такі:

(а) передмова як геометрична конфігурація містить чотири фрагменти, які проектується на самоподібні фрагменти в основному тексті роману, а на основі принципу фрактальної рекурсії утворюють чотири фрактальні цикли БН;

(б) самоподібні синтаксичні структури у досліджених фрактальних фрагментах на основі композиційно-нарративного прийому паралелізму здійснюють циклічний петлеподібний рух, який визначає синергетичний ефект їхньої взаємодії у розгалуженій фрактальній мережі БН – від зображення життєвого досвіду реального біографічного суб’єкта до вигаданого уявою автора і назад.

Загалом, принцип ФР сприяє реалізації циклічного процесу, результатом якого є відтворення нескінченного числа фрактальних фрагментів у БН.

### **4.3. Фрактальна мережа біографічного нарративу в типології синергетичних моделей**

**4.3.1. Фрактальні властивості ризомної моделі.** Фрактальний потенціал БН актуалізується в механізмах створення самоподібних фрагментів тексту, а також у пошуках умов, за яких відбуватиметься його фрактальна організація.

Фрактальний аналіз будь-якого нарративу передбачає найперше виокремлення смислового рівня інтерпретації повторюваних частин оповіді про предмети, явища чи, найголовніше, персонажі, а також структурного рівня, відповідно до якого тотожні фрагменти інтерпретуються “крізь ризоматичне плетиво численних інтертекстів, цитат, алюзій та квазіалюзій, культурних кодів, символів” [Бабелюк 2013, с. 8].

Аналіз характеристик фракталу дозволяє стверджувати про певні збіги з ризоюю як однією із структур синергетики у стосунку до фрактальної організації БН. У широкому контексті будь-який пост-модерністський твір можна розглядати як місце перетину наявних у

минулому текстів – ниток ризоми, тобто місць заломлення й переплетення усієї багатоманітності текстів культури [Олизько 2009, с. 86].

Поняття *ризоми* (франц. *rhizome* – кореневище) запозичене філософами з ботаніки і уведене Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі у книзі “Ризома” (1976) для характеристики сучасної постмодерністської естетики як утілення нового типу естетичних зв’язків – нелінійних, хаотичних, безструктурних, неієрархічних, множинних, заплутаних. Із певними змінами і більш докладно Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі розвинули принцип ризоми в другому томі спільної праці “Тисяча плато: Капіталізм і шизофренія” (1980), даючи їй принципову характеристику: “Вона зроблена не з одиниць, а з вимірів, чи, скоріше, з рухомих напрямків. У неї немає ні початку, ні кінця, але завжди – середина, з якої вона росте і переливається через край. Вона створює лінійні множини з вимірами, без суб’єкта і об’єкта, – множин, які можуть бути викладені на плані консистенції та від яких завжди віднімається одиниця ( $n-1$ )” [Делез, Гваттари 2010, с. 17].

Оскільки фрактал є формою, що постійно розгортається і заходить у нескінченну глибину, залишаючись у своїх межах, то про ризому говорять як про альтернативну модель, “яка не припиняє множитися і заглиблюватися, а також як про процес, який не припиняє продовжуватися, розвиватися і відновлюватися” [там само, с. 16]. Автори “Енциклопедії постмодернізму” узагальнюють шість характерних принципів ризом, на відміну від моделі дерева, підкреслюючи їх ацентричність і відсутність ієрархічної будови: зв’язок, неоднорідність, множинність, “детериторизація” структур, картографія, декалькоманія [Енциклопедія постмодернізму 2003, с. 362].

Вияв ризоматичності біографії суб’єкта свідчать як про фрактальний потенціал БН загалом, так і про нелінійні й самоподібні властивості фракталів зокрема, коли нові фрактальні форми не копіюють колишні, а, зміщуючи оригінал, стають варіаціями деяких заданих тем [Пономаренко 2006б, с. 240]. Відтак, фрактали як описові техніки, за О. П. Воробйовою, можуть виступати в наративі в декількох можливих співвідношеннях: а) фрактали як логічні конструкції, які забезпечують когнітивну стабільність наративу; б) фрактали як вияв фрагментарності подій наративу; в) фрактали як вияви руху матерії у формі її перетворень і калейдоскопічних зсувів; г) фрактали як вияви самоподібності й само референції; д) фрактали як форми передачі

можливих переходів від внутрішніх відчуттів до сприйняття [Воробйова 2010, с. 60–61]. Цей перелік співвідношень видається цілком прийнятним для моделювання фрактальної мережі БН.

Вивчення ризоми крізь призму фрактальної концепції слугує не тільки способом організації постмодерністського тексту, де відсутня централізація, симетрія, впорядкованість та логічність викладу [Бартосяк 2006, с. 4], а й дає підстави для виокремлення категорії нелінійності у фрактальній організації БН. Фрактальна самоподібність полягає у відтворенні на кожному з нескінченного числа внутрішніх рівнів структури одних і тих або ж подібних фізичних, ментальних чи символічних патернів (ризомних ниток), які абсолютно або приблизно повторюють конфігурацію самої структури. Отже, ризома будується за фрактальним алгоритмом, а фрактальний потенціал БН, у т.ч. зображеного біографічного суб'єкта, визначається за принципом фрактальної ризоми.

З одного боку, нелінійність оповіді стосується не тільки багатовекторності в зображенні біографічного суб'єкта, але й також його нарративної нехронологічної репрезентації за допомогою контамінації композиційно-нарративних прийомів ретроспекції (flashback) і проспекції (flash-forward) на позначення темпоральних зсувів у реальній чи зображеній (фікціональній) площинах БН. З іншого боку, хаотичні й нелінійні хронологічні зсуви БН у стосунку до його просторових зсувів ґрунтуються на певних послідовних самоподібних фрактальних ітераціях, які беруть участь у творенні нових метабіографічних суб'єктів чи нових метафрагментів.

Фрактальна структура БН у романі М. Каннінгема “The Hours” на прикладі ризоми як однієї із моделей синергетики виявляється в ризомному “трикутнику” жіночих образів, де нехронологічно переплетені наративи-імпровізації – життєві історії трьох біографічних суб'єктів:

(1) історія письменниці Вірджинії Вулф, у якої народжується задум роману про місіс Деллоуей у 1923 році;

(2) домогосподарки Лаури Браун, яка проживає в Каліфорнії (1949 рік) і намагається віднайти час для прочитання роману Вулф;

(3) Клариси Воган (прямо пропорційна подібність до образу Клариси Деллоуей з однойменного романі В. Вулф), жительки Нью-Йорка кінця ХХ століття.

Три характери, три іпостасі жіночого буття (одна не є точною копією іншої) водночас знаходяться у різних площинах дійсності (реальній, трансформованій і вигаданій), в різних темпоральних зрізах, однак усіма “нитками” пов’язаними із внутрішнім світом Вірджинії. Зазначені чинники свідчать про відповідність фрактальній сутності постмодерністського тексту як синергетичної системи, яка постулює відкритість до інтертексту, вільні компіляції, авторську релятивність, множинність точок зору оповідачів та альтернативні інтерпретації.

Свідченням нелінійності планів оповіді є ритмічне чергування і переплетення епізодів у 22 частинах роману, що відповідають трьом сюжетним лініям, послідовність яких неоднакова (в дужках зазначено номери частин роману):

- “Місіс Вулф” (2, 5, 7, 10, 13, 15, 20);
- “Місіс Деллоуей” (1, 4, 8, 11, 14, 16, 18, 22);
- “Місіс Браун” (3, 6, 9, 12, 17, 19, 21).

Варіативність фрактальної подібності в романі М. Каннінгема виникає у зв’язку із виявами наративного стилю “потoku свідомості”, піонерами якого були В. Вулф і Дж. Джойс. У романі М. Каннінгема набагато більше діалогів, передорученого мовлення із зазначенням біографічного суб’єкта нарації, а сама оповідь позбавлена імпресіоністської плинності на відміну від “Місіс Деллоуей” В. Вулф. Оповідь у романі ведеться від третьої особи, а “онтологічний модус сприйняття в дихотомії ЖИТТЯ::СМЕРТЬ” [Воробйова 2010, с. 54] у кожного із трьох протагоністів висвітлено у ставленні до дійсності та буденного життя (moments of being), що вміщується в один день життя суб’єкта.

Звернімося до більш докладної характеристики ризомної моделі на прикладі не тільки одного біографічного суб’єкта – зображення внутрішнього стану Вірджинії Вулф та її внутрішніх протистоянь, але й вплив у двох інших жіночих персонажів, які описані відповідно у частинах “Mrs. Brown” and “Mrs. Dalloway.”

Текстуально фрактальна структура ризоми в романі М. Каннінгема будується шляхом послідовних наближень і “переходу з одного плану в інший” [Любарець 2006, с. 60]. Відповідно, фрактальні властивості ризомної моделі представлені у формі переплетених фактів буденного життя Вірджинії: її шлюбу, проблем із прислугою, стосунків зі старшою сестрою разом із внутрішньою глибиною

сприйняття світу, боротьби з душевною хворобою. Усе це “висвітлює ризомні нитки” (версії) портрету її креативного мислення і божевілля, літературного смаку, заплутаних ходів свідомості, схильності до депресій. “Несиметричне” сприйняття страху, хвороби, болю біографічного суб’єкта відбувається на тлі нерегулярних когнітивних структур, які, за аналогією ризомного розташування, набувають форми фрактальних (самоподібних) “моментів буття” Вірджинії Вулф.

Ризомна модель стає вербальною оболонкою і “лінгвофілософським засобом” [Николаева 2014, с. 115] концептуалізації дійсності, а фрактал є тим засобом та інструментом, за допомогою якого за видимим “хаосом” вибудовується цілісна фрактальна мережа в нелінійній картині світу. Принципові характеристики будови ризоми, яка “зроблена не з одиниць, а з вимірів, чи радше, з рухомих напрямків, у якої немає ні початку, ні кінця, але завжди є середина, з якої вона росте” [Делез, Гваттари 2010, с. 37], дають підстави для застосування ітераційного алгоритму розгортання послідовних наближень системи у фрактальній організації БН.

Як зазначалося вище, когнітивні структури, зокрема концепт FEAR у ментальних просторах концептуальної мережі, забезпечує послідовні наближення і виконує функцію формотвірного параметра БН, яким визначається “мультимасштабна розмірність” [Воробьева 2010, с. 61] ризомних переплетень діапазонів послідовних наближень. Так, когнітивна самоподібна структура в різномасштабній мережі (double-scale network) Ж. Фоконьє і М. Тернера, як-от, фрактальний концепт FEAR-1, утворює множину ризомних переплетень у діапазонах наближень, де HEADACHE є першим наближенням (одностороння стрілка  $\rightarrow$  означає зростаюче послідовне наближення), а вже інше послідовне наближення стає уподібненням попереднього й переходить до іншого діапазону послідовних наближень і т.д. (рис. 4.3).

Фрактальні наближення в концептуальній мережі співвідносять різномасштабні рівні подібностей певних об’єктів, які послідовно змінюють ракурс концептуалізації: страх уподібнюється головному болю, відчуття страху досягається через почуті дивні звуки чи, навіть, дзеркальне відображення страху у темряві і т.ін. Згідно з принципами ітерації та рекурсії ці різномасштабні структури організують фрактальність ризоми, де “не існує ні більшого цілого, ні меншої частини і яка керується принципом подібності” [Николаева 2014, с. 117], що

дає підстави стверджувати про багатовимірність відчуття причинності в біографічного суб'єкта.

Побудова алгоритму фрактальної організації ризомної моделі розпочинається із використання процедури відтворення початкового значення фрактальної подібності концепту FEAR у концептуальній мережі ментальних просторів. У різномасштабній концептуальній мережі входні ментальні простори мають різну структуру, однак спільним родовим когнітивним простором для визначення послідовних наближень (подібностей) системи є КС SUBJECT – SELF, входними просторами виступають послідовні наближення концепту FEAR: FEAR-1→HEADACHE (input 1), FEAR-2→VOICE (input 2), FEAR-3→MIRROR (input 3), FEAR-n (input n), які пронизують простір БН (простір буття біографічного суб'єкта).

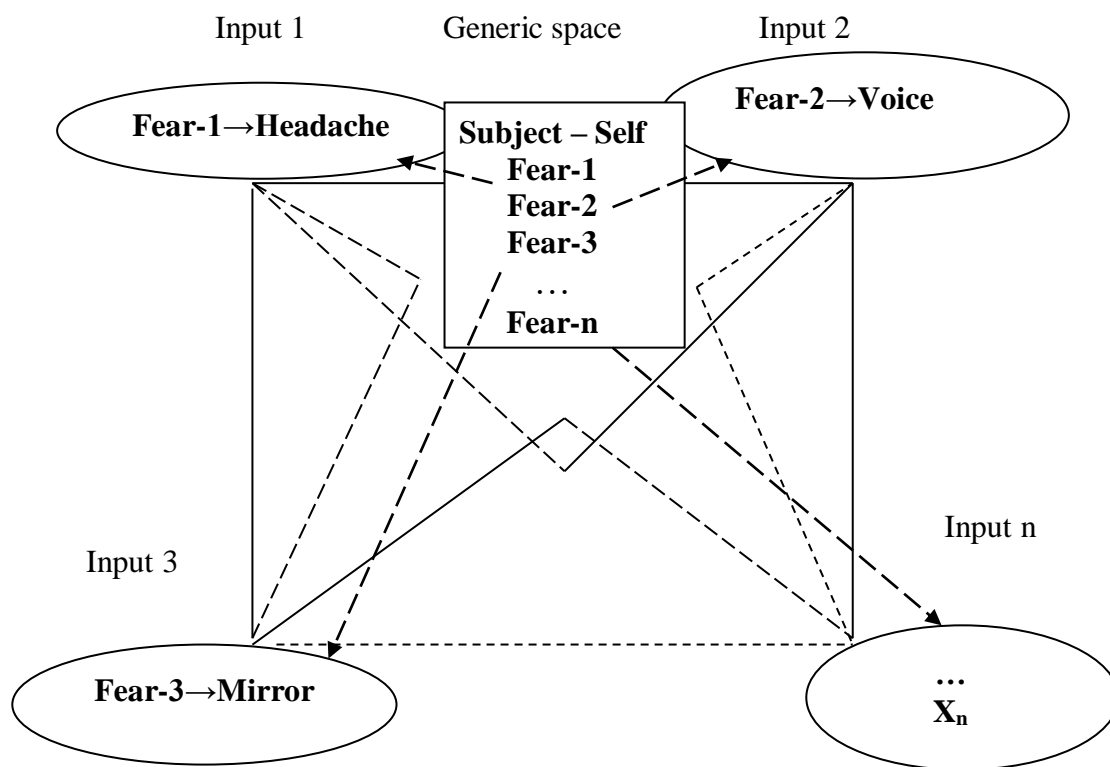


Рис. 4.3. Концептуальна мережа ментальних просторів ризомної моделі із фрактальними подібностями (за романом М. Каннінгема “The Hours”)

Отже, у досліджуваному БН діапазон послідовних наближень визначається трьома послідовними наближеннями – FEAR-1→HEADACHE, FEAR-2→VOICE, FEAR-3→MIRROR, кількість яких може



бути нескінченною в силу їх фрактальної сутності. Проаналізуємо кожну з них докладніше, враховуючи пролог (0) і 7 частин (всього 8 фрагментів), які стосуються безпосереднього зображення одноденної історії життя біографічного суб'єкта (в дужках зазначено загальну кількість фрагментів БН для кожного із послідовних наближень).

FEAR-1→HEADACHE (5).

У версії роману М. Каннінгема Вірджинія постійно страждає від нападів головної болі, відчуває фізичний і душевний неспокій, стоячи перед дилемою життя і смерті. Головний біль підступає зненацька, як дощ, що розчиняється в її уяві, а потім знову повторюється, наче літаки-бомбардувальники в небі:

(1) *The voices are back and the headache is approaching as surely as rain, the headache that will crush whatever is she and replace her with herself. The headache is approaching and it seems (is she or she is not conjuring them herself?) that bombers have appeared again in the sky* [Cunningham, *The Hours*, p. 4].

(2) *The voices are here, the headache is coming, and if she restores herself to the care of Leonard and Vanessa they won't let her go again, will they? She decides to insist that they let her go* [там само, p. 5].

З одного боку, В. Вулф усвідомлює, що мусить побороти фізичні і моральні сумніви хоча б для завершення своїх творчих пошуків, а з іншого, в частині “Mrs. Woolf” їй стає лячно від нападів головного болю. Страх пронизує тіло і “заселяє” душу Вірджинії, які закорінені в головному болю, наче вірусні хвороби:

(3) *First come the headaches, which are not in any way ordinary pain. They infiltrate her. They inhabit rather than merely afflict her, the way viruses inhabit their hosts* [там само, p. 70].

(4) *She stiffens. No, it's the memory of the headache, it's her fear of the headache <...>* [там само, p. 164].

Однак Вірджинія намагається працювати, не зважаючи на напади головного болю, попри все намагається налаштувати себе на роботу (написання книг) і підтвердити свій творчий талант:

(5) *She works, always, against the fear of relapse* [там само, p. 70].

FEAR-2→VOICE (4).

Вже у пролозі до роману зображені страждання Вірджинії від “буркотіння” внутрішніх звуків. Перед здійсненням суїциду Вірджи-

нія відчуває безсилля в боротьбі проти власного божевілля через ці постійні невнятні буркотіння:

(1) *She has failed, and now the voices are back, muttering indistinctly just beyond the range of her vision, behind her, here, no, turn and they've gone somewhere else* [там само, р. 4].

(2) *The voices are back and the headache is approaching as surely as rain, the headache that will crush whatever is she and replace her with herself* [там само, р. 4].

Вірджинія переконує себе в тому, що потрібно не тільки уникати переслідування дивних “голосів”, але й прагнути до чогось приємного і світлого. У підсумку ці “голоси” означають не що інше, як власний страх, стаючи передумовою для морального самознищення, втрати впевненості і, нарешті, бажання померти. Відчуття страху закорінене в почутих звуках, які у Вірджинії здебільшого асоціюються із чоловічою статтю, старістю, злістю, звинуваченням і руйнівною силою (вони нечіткі, але надто гучні):

(3) *The voices murmur behind her* [там само, р. 3].

(4) *When she's crossed over to this realm of relentless brilliance, the voices start. They are indistinct but full of meaning, undeniably masculine, obscenely old. They are angry, accusatory, disillusioned* [там само, р. 71].

FEAR-3→MIRROR (3).

Порівнюючи себе із сестрою Кларисою Воган, Вірджинія відмовляється дивитися у дзеркало через відчуття страху, що виявляється в несприйнятті змін у власній зовнішності:

(1) <...> *She does not look directly into the oval mirror that hangs above the basin* [там само, р. 30].

Вірджинія постає жінкою, яка не сприймає свого фізичного занепаду, який віддзеркалюється не у світлі, а, навпаки, у темряві, у якій за нею стежать свиноподібні очі і чиєсь важке приглушене дихання:

(2) *She is aware of her reflected movements in the glass but does not permit herself to look. The mirror is dangerous; it sometimes shows her the dark manifestation of air that matches her body, takes her form, but stands behind, watching her, with porcine eyes and wet, hushed breathing* <...> [там само, р. 31].

У той час, коли Вірджинія відмовляється дивитись у дзеркало через страх, вона водночас заперечує і приховує своє справжнє єство,

боїться визнати себе іншою, а також не сприймає “темних сторін” свого буття, які ведуть її до божевілля. Врешті-решт вона не може змиритися із власним фізичним занепадом:

(3) *She, Virginia, could be a girl in a new dress, about to go down to a party, about to appear on the stairs, fresh and full of hope. No, she will not look in the mirror* [там само, р. 31].

Різномасштабна мережа, де ключовим концептом є FEAR, об’єктивується через ітерацію різних сенсорних образів сприйняття дійсності біографічним суб’єктом: страхом перед душевною хворобою, страхом перед майбутнім, страхом повернення на попереднє місце проживання, страхом перед викриттям своєї сексуальної орієнтації і т. ін. Насправді ризома є теж фрактальною моделлю, у якій будь-який фрагмент своєю так званою “безструктурністю” повторює ціле.

Отже, ризома, яка вважається онтологічною категорією філософії постмодернізму, стала не тільки метафорою-інсайтом, прообразом математичних інструментів концептуалізації дійсності – відкритої, нелінійної, динамічної, яка підпорядковується законам детермінованого хаосу [Николаева 2013, с. 6], а й бере участь у визначенні фрактальної множини у формі послідовних наближень значень концепту в концептуальній мережі БН. Фрактальний потенціал БН у зображенні біографічного суб’єкта забезпечує множинність самоподібних частин (складників) ризомної моделі, що дозволяє застосувати принцип ітерації для відтворення нелінійної моделі фрактальної ризоми.

#### **4.3.2. Фрактальні властивості моделі концентричних кіл.**

Іншою структурою фрактальної організації БН є модель концентричних кіл.

Модель концентричних кіл у БН за своєю сутністю є фрактальним способом представлення інформації про біографічний суб’єкт крізь телескопічну вкладеність рекурсивних структур. Розмістивши рекурсивні “виклики” всередині циклу, отримуємо, по суті, вкладені цикли, де рівень вкладеності дорівнює глибині рекурсії.

Сприйняття БН у формі концентричних кіл, на думку російської дослідниці у царині лінгвосинергетики Н. С. Олизько, дозволяє “розпізнавати повторювані структури, спостерігати процес взаємодії автора, тексту й читача як єдине ціле і визначати, яким чином різні кроки учасників комунікації, які актуалізують відповідні інтертек-

стуальні включення, співвідносяться із поступальним рухом художнього твору” [Олизько 2009б, с. 90]. Однак виведена нами фрактальна структура моделі концентричних кіл принципово відрізняється від моделі, запропонованої Н. С. Олизько. Виокремлення концентричних кіл ґрунтується на застосуванні принципу фрактальної рекурсії вкладених циклів моделі, а не розглядається в контексті системотвірних категорій інтертекстуальності та інтердискурсивності.

У фрактальній моделі концентричних кіл принцип симетрії забезпечує рух по колу. Модель “вкладених” з першого погляду одна в іншу ієрархічних сутностей ілюструє багаторівневу структуру БН, у рамках якого різні події виступають для інших як зовнішньою, так і внутрішньою оболонкою. Сприйняття наративу у формі кола допомагає розпізнавати фрактальні рекурсивні структури, які визначають параметри порядку макрорівня (макроскопічної структури) системи.

Наприклад, анімалістичний наратив (за О. В. Ігіною) [Игина 2013], який можна виявити й у повісті В. Вулф “Flush”, з одного боку, тісно прив’язаний до біографії головного героя – рудого кокер-спанієля на ім’я Флаш, а з іншого, – зміщує акценти з фігури головного героя у бік “втручань” собаки у стосунки між високопоетичними особами Великобританії ХІХ століття Елізабет Баррет та Роберта Браунінга. Самоподібні фрактальні фрагменти простежуються у змінах, які відбуваються з плином часу в зовнішності Елізабет і рекурсивно відтворюються в зовнішності її собаки. Дзеркальна симетрія фрагментів, яка у двох фрактально організованих рекурсивних структурах повторюється в різних сегментах анімалістичного наративу, свідчить про їх самоподібність.

Про впорядкованість фрактальних фрагментів (1), (2) свідчить уживання однакових синтаксичних структур на позначення подібності, а також зворотних займенників *each other*, маркерів подібності *likeness, like*, прислівників *too, again*, сполучників *and, but*:

(1): *Heavy ears hung down on either side of Flush's face; his eyes, too, were large and bright: his mouth was wide. There was a likeness between them. As they gazed at each other each felt: Here am I – and then each felt: But how different! Hers was the pale worn face of an invalid, cut off from air, light, freedom. His was the warm ruddy face of a young animal; instinct with health and energy. Broken asunder, yet made in the same mould, could it be that each completed what was dormant in the other?*

*She might have been – all that; and he – But no. Between them lay the widest gulf that can separate one being from another. She spoke. He was dumb. She was woman; he was dog. Thus closely united, thus immensely divided, they gazed at each other [Woolf, Flush, p. 31].*

*(2): Years had passed; now she was happy. She was growing old now and so was Flush. She bent down over him for a moment. Her face with its wide mouth and its great eyes and its heavy curls was still oddly like his. Broken asunder, yet made in the same mould, each, perhaps, completed what was dormant in the other. But she was woman; he was dog. Mrs. Browning went on reading. Then she looked at Flush again. But he did not look at her. An extraordinary change had come over him [там само, p. 169].*

Фрактальна модель “концентричні кола” символізує різні рівні утілення фрактальної рекурсії. Докладний аналіз моделі концентричних кіл як одного із виявів фрактальної рекурсії можна продемонструвати на прикладі БН у романі Брета Істона Елліса “Lunar Park”.

Фрактальність БН у романі Б. І. Елліса забезпечує модель концентричних кіл, яка об’єктивується засобами смислового прирощення (augmentation) її складників, які, по-перше, організовані за хвилеподібним принципом у напрямку від ядра (смислового атрактора) моделі до периферії (пограничної області); а по-друге, які з циклічною послідовністю модифікують ядро за всіма можливими напрямками (смыслами).

Процес самоінтерпретації відбувається за допомогою прономінальної референції (особового займенника першої особи *I*) у зображенні пережитого досвіду біографічного суб’єкта за принципом ФР концентричних рівнів, з одного боку, а з іншого, як вияв саморефлексії досвіду автора-наратора. Отже, у БН відбувається процес послідовного перенесення характеристик особистості біографічного суб’єкта шляхом переплетення фікціональних і реальних фактів із його життя. Так, кожне вкладене коло моделі у формі фрагментарних образів ключових персонажів із попередніх романів Брета стає відтворенням тих чи інших якісних ознак реального Брета Елліса в новому оточенні.

У ядерній частині моделі концентричних кіл знаходиться когнітивний простір особистості – емоційний стан біографічного суб’єкта

Брета Істона Елліса. Ядро синергетичної моделі концентричних кіл становить фрактальний концепт <BRET ELLIS>, який характеризується “найвищим ступенем інформаційного стискання системи” [Бронник 2009, с. 18]. Багаторазове вживання особового займенника *I* не тільки вказує на наявність відповідного референта біографічного суб’єкта, але й допомагає вибудувати смисловий зв’язок початкового і наступних концентричних вкладень (кіл) із ядром синергетичної моделі. Критерієм для виокремлення ядерної і периферійної зон моделі слугує “метафора ідентичності” (a metaphor of self) [Olney 1972, p. 4].

У процесі виокремлення різних периферійних частин історії життя біографічного суб’єкта Брета Елліса за принципом ФР експлікуються чотири концентричних кола (К) або рівні моделі разом із фрактальними циклами смислових прирощень (див. Додаток Е).

**(К-1) Terby.** Іграшковий птах Тербі, якого Брет купив на день народження пасербиці Сари, становить перше концентричне коло моделі. Ім’я птаха *Terby* стає фрактальним відображенням імені *Bret* (ефект фрактальної самоподібності). Якщо ж прочитати ім’я іграшки в зворотному порядку, на думку слідчого Міллера, розкривається джерело привидів у будинку, де мешкав Брет із сім’єю:

*I noticed a word spelled in capital letters: TERBY.*

*Below this, the word spelled backward: YBRET.*

*Why, Bret?* [Ellis, *Lunar Park*, p. 344].

На цьому концентричному рівні здійснюється цикл смислового прирощення імені біографічного суб’єкта в межах ядра моделі за допомогою прислівника місця *backward* (реалізація фрактального циклу смислового прирощення *Terby*↔*Ybret*).

**(К-2) Patrick Bateman.** У цьому концентричному колі Брет отожднює себе з двійником – героєм екранізації роману Патриком Бейтменом із використанням вербалізаторів смислового прирощення *back, myself, like*:

*I was “transgressive”* [там само, p. 160]; *Now it all came rushing back, I found myself in Patrick Bateman’s shoes. Patrick Bateman was a notoriously unreliable narrator, I felt like an unreliable narrator* [там само, p. 161].

За аналогією, актор Крістіан Бейль, який зіграв роль Патріка Бейтмена в екранізації роману “American Psycho”, схожий на Брета:

*“But he also looked like you,” Aimee said. “Give or take twenty years.”* [там само, р. 109].

Прислівник часу *now*, прислівник місця *back*, дієслово *to be*, зворотний займенник *myself*, прийменник із значенням подібності *like* забезпечують фрактальний цикл смислового прирощення. Ці рекурсивні елементи вибудовують смисловий зв'язок другого фрактального кола з ядром моделі і виводять наратив на новий концентричний рівень, демонструючи принцип фрактальної самоподібності концентричних кіл (реалізація фрактального циклу смислового прирощення Patrick Bateman↔Bret Ellis).

**(К-3) Robby.** Ім'я *Robby* (демінутив від *Robert*), яким Брет нарік свого сина, забезпечує фрактальний цикл смислового прирощення моделі. Функціонування цього імені замикає концентричні кола минулого і теперішнього досвіду, і з яким вербально співвідносяться факт (справжнє ім'я Брета) і вигадка (вигадане ім'я Роббі). Звідси випливає, що втілення стосунків між Роббі і Бретом стають самоподібними до стосунків між справжнім Бретом та його батьком на ім'я Роберт (реалізація фрактального циклу смислового прирощення Robby↔Bret).

Концентричне коло **(К-3)** реалізується в чотирьох фрактальних ситуаціях (число фрактальної ситуації позначене нижнім індексом). Перша фрактальна ситуація **(К-3<sub>1</sub>)** відображена в реальному епізоді, коли Роббі тримав Брета за руку на весіллі в Нешвіллі:

*The wedding – after Robby took my hand for the first time – was the beginning. This was the moment when the son suddenly became real to the father* [там само, р. 23].

Наступна фрактальна ситуація **(К-3<sub>2</sub>)** відображена уві сні Брета, тобто у межах зображеної реальності:

*Last night I dreamt I hadn't been at that wedding in Nashville where I first saw Robby, and where he took my hand in his and whispered sshhh because there was something he wanted to show me underneath the hedges in a hotel garden* [там само, р. 194].

Третя фрактальна ситуація **(К-3<sub>3</sub>)** фрактально самоподібна у стосунку до попередньої, вона стає частиною іншого сну в ракурсі фрактально вкладених сновидінь. Фантасмагорійна послідовність прокидань від сну уві сні рекурсивно повертають думки біографічного суб'єкта до уявного зображення навколишньої дійсності:

*And I dreamt the gentle slope of the lawn we moved across and our shadows tracking along the grass below us, and I dreamt that Robby's forward motion was carrying me with him, just as I had dreamt the same hand of my father's when I had guided him <...> to show him the same lizard Robby had tried to show me* [там само, р. 194].

Вербалізаторами смислового прирощення моделі виступають сполучник *just as*, висловлення *the same hand, the same lizard* і форми минулого часу дієслів *dream, move, guide*.

Нарешті, четверта фрактальна ситуація (К-34) про нав'язливі сні в минулому замикає концентричне коло фрактального концепту <BRET ELLIS> у формі кругоподібної рекурсивної структури “від минулого до теперішнього”, коли вже в реальному житті Брет вимовляє:

*I was my father now. Robby was now me* [там само, р. 210].

**(К-4) Father.** Фрактальні ситуації, з якими зіштовхується герой, вербалізуються в самоподібних фрагментах, подіях і спогадах.

Наприклад, у фрактальних ситуаціях віддзеркалюються невдача Брета як батька в зображеній реальності й невдача реального батька у стосунках із Бретом. Більше того, голос привида у БН викриває справжню причину створення роману “Lunar Park”: це дитячий страх як емоційну травму (використовуються вербалізатори подібності *look like, identical*):

*Why did you write the story? Because I was so scared all the time. What were you so scared of? My father? What did the monster in the story look like, Bret? It was identical to what I had imagined at twelve* [там само, р. 324–325] (курсив в оригіналі).

Брет цілком уподібнюється батькові й усвідомлює, чого він навчився від нього в житті:

*<...> I realized the one thing I was learning from my father now: how lonely people make a life. But I also realized what I hadn't learned from him: that a family – if you allowed it – give you joy, which in turn gives you hope. What we both failed to understand was that we shared the same heart* [там само, р. 395].

Реалізація фрактальної ситуації досягається використанням прислівника часу *now*, форми дієслова у *Past Perfect* і прикметника *same*.

Сокровенні емоційні спогади про батька повертаються до Брета у формі відео, листів, пісень, привидів і страшних іграшок через спо-



гади прощення і примирення, які реалізуються у фрактальному циклі смислового прирощення Father↔Bret.

Пам'ять стає єдиним засобом, який з'єднує минуле і теперішнє, або усвідомленням смислу теперішнього "я" крізь призму "я" минулого. Часова площина спогадів підтримується зображенням минулого і теперішнього (вербалізатори смислового прирощення *now, back, was*):

*I didn't want to think about but this was what happened when you didn't want to visit and confront the past: the past starts visiting and confronting you. My father was following me <...> He [his father] had been erased from everything. But now he was back, and I understood that there was another world underneath the one we lived in. There was something beneath the surface of things* [там само, р. 226].

Саме емоційна травма і травмована психіка Брета через стосунки з батьком інспірувала появу автобіографічної оповіді і спонукала до самоінтерпретації особистості. К. Карут визначає поняття емоційної травми як "відповідь на неочікувану чи жорстоку подію чи події, які часто не усвідомлюються протягом періоду, коли вони відбуваються, однак згодом повертаються у спогадах про минуле, кошмарах чи інших повторюваних явищах" [Caruth 1995, р. 89]. Така подія чи події, які відірвані від реальності, найперше під впливом наркотиків та алкоголю, інтегруються в автобіографічну оповідь Брета, реактивуючи і поглиблюючи болючий (traumatic) досвід наратора.

Розповіді Брета Елліса про кар'єру, приватні школи, невдалі шлюби, відданих прихильників відомої особистості постають як інтертексти в романі. Ці сегменти наративу, які забезпечують смислове прирощення синергетичної моделі БН, є самоподібними (self-similar) за формою і водночас різними за змістом. Усі вони функціонують як версії суб'єктивного сприйняття навколишньої дійсності біографічним суб'єктом і є виявом його внутрішнього стану.

Не менш цікаво розпливаються і концентрично розходяться векторами від заданої точки фрактальні подібності БН, виявлені в романі М. Каннінгема "The Hours", де "подібне раптово видається іншим, а інше, змінюючи вектор, починає нагадувати подібне" [Фоменко 2013]. Відтак, нові уподібнення і аналогії фрактальної мережі БН свідчать про "евристичний потенціал і мовні механізми прихованих конфігурацій знань" [Воробйова 2009, с. 33].

Так, у ядерній частині моделі концентричних кіл знаходиться фрактальний концепт <VIRGINIA WOOLF>. Членування ментального простору біографічного суб'єкта відтворюється у шістьох вкладених фрактальних циклах “внутрішньої боротьби” (the inner struggle) Вірджинії, причому кожна із виокремлених структур містить початок і кінець фрактального циклу:

INNER STRUGGLE-1↔ACTION,  
INNER STRUGGLE-2↔REBIRTH,  
INNER STRUGGLE-3↔ILLNESS,  
INNER STRUGGLE-4↔FEAR,  
INNER STRUGGLE-5↔WRITING,  
INNER STRUGGLE-6↔FREEDOM.

Порядок наближення кожної структури до ядра моделі визначається за діапазоном значень наближень у вкладених фрактальних циклах, який відображається в кількісному співвідношенні: від меншого до більшого або від 1 до 6. Кожен із вкладених циклів моделі побудований за принципом ФР, тому такі цикли називаються рекурсивними структурами і зазвичай лежать в одній площині (на відміну від ітеративних послідовних наближень).

Уже сам механізм рекурсії закладено в людській уяві, у когнітивній здатності бачити й осмислювати один предмет у термінах іншого (наприклад, у дитячій уяві палиця – це меч, коробка – це будинок, а плюшевий ведмедик – це людина, з якою можна поговорити тощо). Цей принцип перегукується з теорією однолінійної сенсомоторної петлі М. Шанаган (*sensorimotor loop side by side*), згідно з якою процеси мислення, які зазвичай попарно не пов'язані, можуть без перешкод утворювати коаліційні зв'язки епізодичної пам'яті про певні предмети з фоновими знаннями про ці предмети [Shanahan 2010, p. 190]. Результатом коаліції творчої свідомості є вкладені цикли і “рух по колу” рекурсивних структур із циклічним безперервним повторенням у фрактальній моделі концентричних кіл.

Взаємозв'язок механізмів сенсорики і осягнення світу біографічного суб'єкта відбувається у вкладених фрактальних циклах і концентричних наближеннях до ядра концепту моделі концентричних кіл (зв'язок циклу і наближення позначені двосторонньою стрілкою ↔). Реалізація фрактального циклу смислового прирощення відбувається за допомогою бінарних опозицій, які вважаються одними із важливих характеристик процесу концептуалізації й категоризації [Белова 2008, с. 30].

Проаналізовані наративні фрагменти роману М. Каннінгема “The Hours”, кількість яких подана в дужках, дозволяють схарактеризувати утворені фрактальні цикли моделі залежно від значення наближення до ядра (див. Додатки Ж, З).

\* \* \*

#### INNER STRUGGLE-1↔ACTION (1).

Перед тим як учинити суїцид, Вірджинія розмірковує про те, що можна було б щось змінити в житті, повернути все назад, викинути зрештою з кишені в річку той злощасний камінь і повернутися додому. Однак, стоячи по коліна у водному потоці, вона все ж остаточно вирішує нічого не змінювати і “піти” на відчайдушний крок, закінчивши життя самогубством (реалізація фрактального циклу смислового прирощення “pro / con”):

(1) *She imagines turning around, taking the stone out of her pocket, going back to the house. She could probably return in time to destroy the notes. She could live on; she could perform that final kindness. Standing knee-deep in the moving water, she decides against it [Cunningham, The Hours, p. 5].*

Ступінь щільності фрактального циклу досягається через повторні повернення, які вербалізуються за допомогою рекурсивних маркерів за ознаками ‘move in reverse’, ‘return in opposite direction’, наприклад, *to turn around, to going back to the house, to return, against sth.*

#### INNER STRUGGLE-2↔REBIRTH (2).

У пролозі до роману смерть і кінець життя Вулф зображено як дзеркало з відображенням початку життя. Спочатку, на перший погляд, ріка символізує життя не стільки як безкінечний водний потік, а радше як друге народження і відродження. Таке зображення смерті є дзеркальним відображенням життя: як і вода, життя може текти, а може й втекти. Відтак, смерть Вірджинії як продовження життя фрактально відбито (повторюється) в історіях життя інших двох жінок – місіс Делловей і місіс Браун. Тіло Вірджинії пливе по воді і на своєму шляху зустрічає небо, хмари, граків, трирічного хлопчика та його матір:

(1) *Some distance above her is the bright, rippled surface. The sky reflects unsteadily there, white and heavy with clouds, traversed by the black cutout shapes of rocks. A small boy, no older than three, crossing*

*the bridge with his mother, stops at the rail, crouches, and pushes the stick he's been carrying between the slats of the railing so it will fall into the water* [там само, р. 8].

Внутрішня боротьба Вірджинії повертається і продовжується у її думках про ті ж маму і сина на мосту, палицю, яку кинув у річку хлопчик, і яка пливе на поверхні води, а також похмуре небо й чорних граків (реалізація фрактального циклу смислового прирощення “beginning / end”). Сислове прирощення у фрагменті (2) реалізується завдяки подібним синтаксичним конструкціям у фрагменті (1):

(2) *[T]he boy and his mother on the bridge, the stick floating over the water's surface, the Virginia body at the river's bottom, as if she is dreaming of the surface, the stick, the boy and his mother, the sky and the rooks* [там само, р. 8].

INNER STRUGGLE-3↔ILLNESS (2).

М. Каннінгем зображає Вірджинію як жінку, яка перебуває у вкрай нерівних правах зі своїм чоловіком Леонардом і служницею Неллі. Для свого чоловіка Вірджинія – пацієнт, вона страждає від душевної хвороби, а Леонард увесь час усіляко дбає про її душевний спокій (реалізація фрактального циклу смислового прирощення “ability/disability”):

(1) *[T]he voices are here, the headache is coming, and if she restores herself to the care of Leonard and Vanessa [Virginia's sister] they won't let her go again, will they? She decides to insist that they let her go. She wades awkwardly (the bottom is mucky) out until she is up to her waist*” [там само, р. 5].

Подальше смислове прирощення моделі ґрунтується на зображенні перебігу хвороби Вірджинії, яка посилюється пристрасною до жіночої статі через поцілунок (у романі це зображення прив'язаності до сестри Ванесси):

(2) *Virginia kisses Vanessa secretly behind Nelly's neck; it feels like the most delicious and forbidden of pleasures* [там само, р. 154].

М. Каннінгем визнає, що В. Вулф змушена приховувати свою не зовсім сестринську прив'язаність до сестри, що є ще одним доказом вияву неспроможності виражати свої сексуальні нахили. Така позиція демонструє усі ознаки душевної хвороби жінки, що й спонукало її обрати страшну смерть.

INNER STRUGGLE-4↔FEAR (2).

Небажання Вірджинії Вулф дивитися у дзеркало через страх знаходиться у прямо пропорційній залежності до внутрішнього голосу свідомості (the voices), який заперечує власну самість Вірджинії.

Справжній образ Вірджинії (the true self) приховується у дзеркалі, який вона категорично небажає сама визнавати. Ступінь щільності фрактального циклу реалізується через уявне (інше) відображення у дзеркалі (the other self), а смислове прирощення підсилюється галюцинаціями і страхом перед “темрявою” (душевною хворобою), де інколи проступає світло (реалізація фрактального циклу смислового прирощення “darkness↔light”).

(1) *There is no dark in the shuttered room, no dark behind her eyelids. There are only greater and lesser degrees of radiance* [там само, р. 71].

(2) *When she's crossed over to this realm of relentless brilliance, the voices start. She dreads her lapses into pain and light and she suspects they are necessary* [там само, р. 71].

У фрагментах (1), (2) ступінь щільності фрактального циклу смислового прирощення “darkness↔light” досягається через відображення темного силуету Вірджинії у дзеркалі і страхом перед проблисками світла в темряві.

#### INNER STRUGGLE-5↔WRITING (3).

М. Каннінгем намагається довести, що суїцид Вірджинії Вулф став результатом її душевного краху, поступової втрати таланту до творчості і тільки часткового повернення до письменницької діяльності (реалізація фрактального циклу смислового прирощення “failure/success”).

(1) *She herself has failed. She is not a writer at all, really; she is merely a gifted eccentric* [там само, р. 5].

З іншого боку, у Вірджинії все ж таки жевріла надія на те, що припинення страждань від головного болю зможуть повернути її до повноцінного життя і творчості:

(2) *At the same time, she hates spending any of her cogent hours doing anything but writing. She works, always, against the fear of relapse* [там само, р. 70].

(3) *She has her two hundred and fifty words, more or less. Let it be enough. Have faith that you will be here, recognizable to yourself, again tomorrow* [там само, р. 72].

Ступінь щільності (натягу) різномасштабних повторень сигналізує про творчі невдачі Вірджинії, які можна спостерігати у фрагментах (1), (2). Попри відновлення відчуття страху, Вірджинія все ж заставляє себе продовжувати писати, і нарешті, у фрагменті (3) смислове прирощення моделі доповнюється сумнівами щодо повернення письменниці до творчої діяльності (використання прислівників *again, tomorrow*).

INNER STRUGGLE-6↔FREEDOM (5).

Попри те, що чоловік віддає дружині всю свою любов і турботу, Вірджинію не перестають терзати сумніви: вона відчуває себе ув'язненою, вона живе там, де вона ніколи не мала бажання жити, тому й наважується повернутися назад з Леонардом до будинку в Ричмонді. Заради чоловіка вона залишається в Ричмонді задля спокійного життя, хоча там вона відчуває, що помирає:

(1) *They look into the window of the butcher's shop, where they are reflected, brokenly, in the golden letters.*

*"I wish it were otherwise. I wish I were happy with the quiet life"* [там само, р. 171–172].

Фрактальне зображення із ефектом “заломленого світла” сповіщає про відчуття домашньої неволі, аж допоки вона не повернеться до Лондона. Лондон для Вірджинії видається не тільки символом свободи й радості, але й власним “рецептом” божевілля:

(2) *She despises Richmond. Here [in London] all she desires is a return to the dangers of city life* [там само, р. 83].

(3) *On this side is stern, worried Leonard, the row of closed shops <...>. On the other side is the train. On the other side is London, and all London implies about freedom, about kisses, about the possibilities of art and the sly dark glitter of madness* [там само, р. 172].

Фрактальний цикл смислового прирощення на прикладі фрагменту (3) визначається варіантами вибору подальших можливих дій Вірджинії із повторенням словосполучень.

З одного боку, Вірджинія планує повернутися до Лондона, однак це суперечить намірам її чоловіка Леонарда. Леонард стурбований її душевним станом, переконує її повернутися до будинку за містом, однак Вірджинія уявила свободу у втечі да великого міста:

(4) *But London! She still wants, desperately, to get on the train* [там само, р. 171].

Душевна боротьба Вірджинії полягає у виборі між порадою чоловіка і власним бажанням повернутися до Лондона. Натомість Вірджинія постійно приховує своє потаємне бажання перед чоловіком (реалізація фрактального циклу смислового прирощення “imprisonment/escape”):

(5) *“It’s time for us to move back to London, don’t you think?” She keeps the ticket in her bag. She will never mention to Leonard that she’d planned on fleeing, even for a few hours* [там само, р. 172].

У Додатку Ж репрезентована фрактальна структура моделі концентричних кіл і розміщення рекурсивних “викликів” у формі вкладених циклів моделі. Запропонована модель містить шість фрактальних циклів INNER STRUGGLE-1↔ ACTION, INNER STRUGGLE-2↔ REBIRTH, INNER STRUGGLE-3↔ ILLNESS, INNER STRUGGLE-4↔ FEAR, INNER STRUGGLE-5↔ WRITING, INNER STRUGGLE-6↔ FREEDOM, що наближаються до ядра або, навпаки, віддаляються від ядра фрактального концепту <VIRGINIA WOOLF>.

*Геометрична інтерпретація фрактальної структури моделі концентричних кіл.* Завдання нашого дослідження передбачає доцільність застосування геометричної інтерпретації фрактальної організації моделі концентричних кіл. Встановлення інтенсивності ознаки або найбільш вираженого значення при наближенні до ядра фрактального концепту залежить від площі концентричного кола, яка в свою чергу визначається діаметром цього кола і обчислюється за формулою  $S=\pi r^2$ . Звідси випливає, що, чим інтенсивніша ознака або чим більше значення наближення, тим відповідно більша його площа і діаметр.

Для встановлення значення наближення до ядра концепту (тобто рівновіддаленого значення наближення) у вкладених фрактальних (самоподібних) циклах моделі беремо до уваги кількість наративних фрагментів у цих вкладених фракталах. Чим більше таких фрагментів, тим більше значення наближення (див. Додаток З).

На горизонтальній осі на рівних проміжках відкладено числа від 1 до 6, якими позначається діапазон значень наближення для кожного із шести вкладених фрактальних циклів моделі. На вертикальній осі на рівних проміжках відкладено кількість наративних фрагментів від 1 до 5, які були підраховані, виходячи з тексту досліджуваного роману.

Результати підрахунків були відкладені на відрізках біля кожного значення наближення у фракталах, а отримані точки з’єднано пря-

ними лініями. Ітеративна послідовність фрактальних циклів моделі відповідно до кількості наративних фрагментів у фракталах відбувається завдяки чергуванню самоподібних залежностей значень наближень до ядра. Так, немонотонна залежність значення наближення простежується на ділянці 1–2, монотонна залежність – на ділянці 2–4 і, нарешті, немонотонна залежність – на ділянці 4–6. Така зміна параметрів значення наближення у фракталах зумовлена нелінійною структурою БН.

Отже, фрактальна динаміка БН актуалізується властивостями моделі концентричних кіл. Фрактальний концепт конструює БН і становить ядро моделі. Фрактальна сутність моделі підтримується побудовою однолінійної сенсомоторної петлі. Виокремлені шість рівнів моделі концентричних кіл відповідають головним чином фрактальним циклам, а послідовність концентричних вкладень фрактальної моделі забезпечується відтворенням ядра моделі із одночасним прирощенням смислових елементів на нових концентричних рівнях.

Дослідження фрактальної організації БН виконано на основі двох синергетичних моделей – двох фрактальних концептів <BRET ELLIS> і <VIRGINIA WOOLF>.

Фрактальний концепт <BRET ELLIS> становить ядро фрактальної моделі концентричних кіл, есплікується на чотирьох концентричних рівнях моделі (К-1) Terby, (К-2) Patrick Bateman, (К-3) Robby, (К-4) Father, кожен з яких утворює фрактальні цикли смислового прирощення для біографічного суб'єкта Брета Елліса – Terby↔Ybret, Patrick Bateman↔Bret, Ellis Robby↔Bret, і Father↔Bret відповідно.

Інший фрактальний концепт <VIRGINIA WOOLF> теж заміщує ядерну частину моделі концентричних кіл. Шість вкладених фрактальних циклів моделі концентричних кіл відповідають замкнутим циклам “внутрішнього життя” біографічного суб'єкта – INNER STRUGGLE-1, INNER STRUGGLE-2, INNER STRUGGLE-3, INNER STRUGGLE-4, INNER STRUGGLE-5, INNER STRUGGLE-6, у яких реалізація фрактального циклу смислового прирощення здійснюється крізь призму шести бінарних опозицій: “imprisonment/escape”, “darkness/light”, “ability/disability”, “pro/con”, “failure/success”, “beginning/end”.

Динаміка функціонування БН у фрактальних структурах може бути реконструйована в рамках цілого БН чи окремих його частин.



## Висновки

Сучасна тенденція до міждисциплінарного вивчення концептів призвела до врахування лінгвокогнітивної специфіки наратотвірної структури, якою є фрактальний концепт. *Фрактальний концепт* БН тлумачиться як динамічна ментальна одиниця, в основі якої лежить принцип самоподібності і параметр флуктуації. Цей концепт актуалізується в окремому фрагменті (фрагментах) наративу, засобами його вербалізації виступають номінативні лексеми й метафоричні пропозиції, кількість яких залежить від кількості референтів на позначення біографічного суб'єкта.

Референт (ім'я) фрактального концепту становить нуклеарну точку галуження референтного поля фрактального концепту. З точки біфуркації відбувається процес тиражування фрактально самоподібних референтів біографічного суб'єкта.

Вивченню фрактальної сутності метафори передувала фрактальна (телескопічна) структура ізоморфних фрактальних фрагментів як можливих інтерпретацій життєвого досвіду суб'єкта. Вони стали результатом не тільки флуктуацій і множинного галуження системи БН, але й результатом дій ітерації та рекурсії.

Фрактальна (телескопічна) модель концептуальної метафори в БН є організаційно-динамічною структурою, у якій концептуалізується життєвий досвід насамперед на основі алгоритму аналізу фрактальних конфігурацій концептуального корелята метафори LIFE IS A STORY. Фрактальна модель метафори, в основі якої лежить сталий параметр самоподібності, виводить вивчення наративу у річище синергетичної методології лінгвістичних досліджень.

Сукупність міждомених аналогій у структурі фрактальної метафори уможливило створення ФММ, яка накладається на самоорганізовану систему БН. Існування міждомених відповідників між LIFE і STORY дає можливість розглядати фрактальну метафору як динамічно зорієнтовану інтеграційну мережу, яка має ментальні простори і бленди. Як і в концептуальній метафорі, образ-схемна структура інтенціонального концептуального корелята переноситься на граничний концептуальний референт, однак динамічна сутність фрактальної метафори уможливорює гнучкий процес перетворення

самоподібних концептуальних корелятивів у засоби концептуалізації наративного простору.

Принципи фрактальної ітерації й рекурсії сприяють реалізації послідовного й циклічного процесів у фрактальній мережі БН, результатом чого є відтворення нескінченного числа фрактальних фрагментів.

Залучення прийому концептуальної інтеграції, зокрема побудови моделі концептуальних мереж, дозволив унаочнити фрактальні подібності в синергетичній моделі ризоми, а застосований механізм однолінійної сенсомоторної петлі в послідовних вкладених циклах фрактальної моделі концентричних кіл на перетині фрактальних концептів забезпечив аналіз фрактальної організації досліджуваного наративу.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Біографічне письмо знаходиться на перетині двох точок текстової площини: актуальності й фікціональності, світу дійсного і зображеного, що доводить факт його гібридної (блендингової) сутності. Поняття біографічного нарративу передбачає “переробку” емпіричних знань у стосунку до процесу вербалізації прожитого життя й особистих переживань життєвого досвіду, а також входження біографічного суб’єкта до динамічного нарративного світу, у якому поєднуються дві полюсні точки – достовірний виклад подій і нарративна уява.

Літературний нарратив окреслює коло проблем, які стосуються способу відображення дійсності та характеру її інтерпретації як важливої характеристики людського пізнання. *Біографічний нарратив* – це історія, розповідь чи фрагмент оповідного тексту, у якому інформація про життєву історію біографічного суб’єкта зорієнтована на передачу його життєвого досвіду.

Системно-аналітичне дослідження біографічного нарративу дозволило окреслити, яким чином ідентифікуються та описуються події, які проживає суб’єкт упродовж життєвої історії в певній просторово-часовій послідовності. Структура біографічного нарративу, яка конструюється із вилучених із об’єктивного світу подій і фактів життєвого досвіду, визначає співвідношення його композиційних параметрів із лінгвальною структурою образу наратора/персонажа як організуючого центру нарративу.

Суб’єктом нарративу може виступати одночасно автор як наратор, уведений автором наратор і біографічний персонаж нарративу, які термінологічно об’єднані поняттям “біографічний суб’єкт”. *Біографічний суб’єкт* є організаційним конструктором нарративу, який репрезентує життєвий досвід окремого експерієнсера (experienter).

Макрорівень нарративного простору становить суб’єктна організація біографічного нарративу, яка визначається кореляцією суб’єкта мовлення й суб’єкта свідомості: суб’єкт мовлення – це сам мовець (біографія про себе), а суб’єкт свідомості – той, чия свідомість відображається в мовленні суб’єкта (біографія про когось).

Мікрорівень нарративного простору визначається специфікою орієнтаційних параметрів біографічного нарративу, де важливе місце відведено дейксису. Дейктичні конституенти, до яких належать

суб'єктний дейксис, просторовий і часовий типи дейксису, беруть безпосередню участь у концептуалізації біографічного наративу. Роль суб'єктного дейксису в зображенні біографічного суб'єкта залежить від учасників наративної ситуації, поміщених у трьох дейктичних центрах наративного простору – автора-суб'єкта, наратора-суб'єкта й автосуб'єкта. Специфіка метафоричної концептуалізації дейктичного простору біографічного наративу засобами просторово-часового дейксису актуалізується у структурі орієнтаційної концептуальної метафори.

Орієнтаційні метафори LIFE IS UP, SUFFERING IS DOWN, HAPPY IS UP, SAD IS DOWN, DEATH IS DOWN, THE FUTURE IS AHEAD, THE PAST IS BEHIND концептуалізують життєвий досвід біографічного суб'єкта і становлять основу для осмислення дейктичного простору біографічного наративу в термінах дейктичних опозицій. Дейктичні опозиції не тільки актуалізуються у структурі кожної із виокремлених орієнтаційних метафор, але й забезпечують співвідношення концептуальної референтної сфери із ознаками просторової орієнтації.

Дослідження концептуального змісту біографічного наративу уможливило застосування нових принципів його аналізу. Виокремлюючи той чи інший фрагмент реальності, який підлягає наративному опису та інтерпретації, біографічний суб'єкт наповнює його індивідуальним сприйняттям, формуючи “нову реальність” – концептуальний простір життєвого досвіду суб'єкта. Відповідно, процеси, за допомогою яких відбувається вербальна експлікація життєвого досвіду, стають результатом когнітивних властивостей біографічного суб'єкта, які його організують і структурують.

Фрейми як ментальні комплекси у структурі наративу становлять основу для осмислення механізму концептуалізації досвіду біографічного суб'єкта. Осмислення людського досвіду в термінах динамічних когнітивних сцен експлікує структурну організацію фрагментів біографічного наративу мовними засобами, насамперед дейктичними елементами й метафоричними пропозиціями.

Застосування міждисциплінарного підходу до аналізу біографічного наративу дало підстави до визначення концептуальної структури життєвого досвіду біографічного суб'єкта в термінах ментальних моделей. Етап моделювання ментальних процесів, а також побудови та опису когнітивної моделі біографічного наративу, передбачає

урахування різноманітних структур знання, на кшталт концептів, фреймів, сценаріїв та ін.

Процес структурування життєвого досвіду суб'єкта крізь призму концептуальних схем, скриптів та сценаріїв став визначальним критерієм фреймової концептуалізації біографічного наративу. Наративний фрейм-сценарій BIOGRAPHICAL STORYTELLING як динамічна когнітивна структура організовує вербалізовану інформацію у фреймовій мережі біографічного наративу. Для категоризації життєвого досвіду біографічного суб'єкта залучено 8 сцен наративного фрейму-сценарію, у яких кінцеві позиції заповнюються контекстуальною інформацією, яка профілюється у 31 терміналі. Кількість терміналів визначається особливостями інтерпретації життєвого досвіду біографічного суб'єкта у виокремлених фрагментах відповідно до кожної сцени фреймової моделі.

Розгортання концептуальної фреймової мережі ментальних просторів біографічного наративу стало можливим у двох модусах.

У модусі суб'єктного дейксису вхідні ментальні простори структуруються організуючими фреймами, які відповідають певним сферам фізичного й наративного просторів концептуальної мережі.

Концептуальна фреймова мережа біографічного наративу дала можливість змоделювати когнітивний механізм метафорично-іронічного смислотворення у проекції перетину вхідних ментальних просторів. Нові контекстуальні значення іронічного смислу утворюються відповідно в двох інтегрованих фреймах (метафоричному й іронічному), які репрезентують метафорично-іронічний модус біографічного наративу.

Осмилення досвіду суб'єкта в біографічному наративі увиразнюють й постулати синергетики. У рамках синергетичної парадигми біографічний наратив є вихідною текстотвірною структурою літературного тексту, яка підпорядковується загальній логіці аналізу тексту як складної нелінійної системи, що спирається на принципи самоорганізації і саморозвитку, а також характеризується динамікою утворення нових синергетичних структур.

Динамічний розвиток і цілісність наративу забезпечує фрактальний концепт. Ця когнітивно-синергетична одиниця наділена функціональними властивостями емергентного характеру, які здійснюють процес тиражування біографічних референтів у різних (можливих)

формах існування тотожної особистісної ідентичності. Вербалізаторами референтного поля виокремлених фрактальних концептів <WILLIAM SHAKESPEARE>, <GUSTAVE FLAUBERT>, <HENRY JAMES>, <CHATTERTON>, <VIRGINIA WOOLF>, <DORIS LESSING>, <BRET ELLIS>, <LONDON>, <PICKLEHERRING> виступають номінативні лексеми і метафоричні пропозиції.

Фрактальність процесу концептуалізації життєвого досвіду біографічного суб'єкта відображено в структурі фрактальної метафори LIFE IS A STORY, яка є утіленням динамічного механізму синергетичної організації біографічного наративу.

Фрактальна ітерація і фрактальна рекурсія були визначені як синергетичні принципи побудови фрактальної мережі біографічного наративу, основна функція яких полягає у відтворенні множинних інтерпретацій досвіду біографічного суб'єкта й поліфонії його особистості. Фрактальну організацію й динаміку функціонування біографічного наративу в самоподібних лінгвальних конструкціях і вербалізованих наративних ситуаціях забезпечують дві синергетичні моделі: модель ризоми і модель концентричних кіл.

Синкретичне поєднання когнітивної й синергетичної парадигм сучасної лінгвістики не тільки уможливило взаємодію фреймової і фрактальної концептуалізації біографічного наративу, але й забезпечило реалізацію міждисциплінарного підходу щодо трактування художнього тексту як відкритої, динамічної й нелінійної цілісності, стійкий стан якої регулюється лінгвокогнітивними й синергетичними структурами.

## ЛІТЕРАТУРА

Александрук І. В. Вербалізація можливих світів у жанрі фентезі (на матеріалі творів сучасних англійських та американських авторів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / І. В. Александрук. – Х., 2011. – 18 с.

Алефиренко Н. Ф. Дискурс в системе лингвокультурологии / Н. Ф. Алефиренко // Языковое бытие человека и этноса : психолингвистические и когнитивные аспекты : материалы Международной школы-семинара (Березинские чтения). – М. : ИНИОН РАН, МГЛУ, 2009. – Вып. 15. – С. 5–10.

Алефиренко Н. Ф. Дискурсивная синергетика “живого” слова // Язык. Текст. Дискурс : научный альманах Ставропольского отделения РАЛК ; под ред. проф. Г. Н. Манаенко. – Краснодар : Изд-во СГПИ, 2008а. – Вып. 6. – С. 5–10.

Алефиренко Н. Ф. Когнитивно-синергетическое направление в современном лингвистическом постмодернизме / Н. Ф. Алефиренко // Международный конгресс по лингвистике : сб. материалов / отв. ред. Н. Н. Болдырев. – Тамбов, 2008б. – С. 606–608.

Алифанова О. Г. Когнитивная модель нарратопорождения / О. Г. Алифанова // Вестник Иркутского государственного лингвистического ун-та. – 2010. – № 1. – С. 92–97.

Андреева В. А. Литературный нарратив как интердискурс / В. А. Андреева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Вып. 92. : Общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, искусствоведение, экономика, право, история, социология) : научный журнал. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. – С. 163–169.

Андреева К. А. Когнитивное моделирование ментального художественного пространства (от автора к читателю) / К. А. Андреева // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., 25–26 апр. 2008 г., Челябинск. / [редкол. : д-р филол. н., проф. Л. А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – Челябинск : ООО “Изд-во РЕКПОЛ”, 2008. – Т.1. – С. 7–11.

Андреева К. А. Маргинальные формы организации структуры и семантики современного нарратива / К. А. Андреева // Вестник ТюмГУ. – 2006. – № 4. – С. 118–123.

Антология концептов / [под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина]. – М. : Гнозис, 2007. – 512 с.

Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира / Ю. Д. Апресян // Семиотика и информатика. – М., 1986. – Вып. 28. – С. 5–32.

Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира / Ю. Д. Апресян // Семиотика и информатика. – М. : Языки русской культуры : Русские словари, 1997. – 396 с. – Вып. 35. – С. 272–298.

Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 136–137.

Арутюнова Н. Д. Метафора / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 296–297.

Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы / Нина Давидовна Арутюнова. – М. : Наука, 1976. – 383 с.

Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Нина Давидовна Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М. : Школа “Языки русской культуры”, 1999. – 896 с.

Асаева М. М. Речевые средства выразительности в автобиографической прозе О. Э. Мандельштама : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / М. М. Асаева. – Махачкала, 2009. – 20 с.

Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология / [под ред. В. П. Нерознака]. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.

Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : монографія / Оксана Андріївна Бабелюк. – Дрогобич : ТЗОВ “Вимір”, 2009. – 296 с.

Бабелюк О. А. Функції стилістичних прийомів в американському постмодерністському текстотворенні / О. А. Бабелюк // Наукові



записки. – Серія : Філологічні науки (мовознавство) : у 2 ч. Ч. 1. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. – Вип. 96. – С. 3–9.

Бабелюк О. А. Способи постмодерністського текстотворення крізь призму полістилістики / О. А. Бабелюк // Одеський лінгвістичний вісник. – 2013. – Вип. 1. – С. 5–16.

Бабелюк О. А. Стилістичні засоби і прийоми крізь призму лінгвосинергетики / О. А. Бабелюк // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія. – 2010. – Т. 14, № 1. – С. 7–21.

Бабушкин А. П. “Возможные миры” в семантическом пространстве языка / Александр Петрович Бабушкин. – Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 2001а. – 86 с.

Бабушкин А. П. Концепты разных типов в лексике и фразеологии и методика их выявления / А. П. Бабушкин // Методические проблемы когнитивной лингвистики : научн. изд. / под ред. И. А. Стернина. – Воронеж : Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001б. – С. 52–57.

Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / Александр Петрович Бабушкин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. – 104 с.

Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику / Анатолий Николаевич Баранов. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.

Баранов А. Г. Текст, текстовой модуль, номинация / А. Г. Баранов // Лингвистические единицы разных уровней в языке и речи. – Краснодар : Изд-во Кубан. гос. ун-та, 1988. – С. 94–100.

Барт Р. Семиотика. Поэтика : Избранные работы / Ролан Барт. – М. : Прогресс–Универсус, 1994. – 616 с.

Бартосяк М. Застосування теорії хаосу в літературознавчих дослідженнях / М. Бартосяк // Література. Теорія. Методологія ; [пер. з польськ. С. Яковенка] / [упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 447–469.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Эпос и роман (О методологии исследования романа). – СПб. : Азбука, 2000. – С. 11–193.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.

Бацевич Ф. Духовна синергетика рідної мови : Лінгвофілософські нариси : монографія / Флорій Бацевич. – К. : ВЦ “Академія”, 2009. – 192 с.

Белобородова И. В. Концепт “цвет” в лингвокогнитивном аспекте (на материале автобиографической прозы) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / И. В. Белобородова. – Таганрог, 2000. – 26 с.

Белехова Л. І. Образний простір американської поезії : лінгвокогнітивний аспект : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04 / Белехова Лариса Іванівна. – К., 2002. – 476 с.

Белова А. Д. Поняття “стиль”, “жанр”, “дискурс”, “текст” у сучасній лінгвістиці / А. Д. Белова // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Іноземна філологія. – 2002. – № 32. – С. 10–13.

Белова А. Д. Категоризация и концептуализация знаний в теоретической и прикладной лингвистике / А. Д. Белова // Лінгвістика ХХІ століття : нові дослідження і перспективи / НАН України. Центр наукових досліджень і викладання іноземних мов ; редкол. А. Д. Белова (голов. ред.) [та ін.]. – К. : Логос, 2008. – С. 26–36.

Беляевская Е. Г. Фрейм “политик” в англоязычном биографическом дискурсе (к методике анализа) / Е. Г. Беляевская // Политическая лингвистика. – 2012. – № 2(40). – С. 21–26.

Березань М. П. Черты постмодернистской биографии в романе Берилл Бейнбридж “Согласно Куини” / М. П. Березань // Историческая поэтика жанра. – 2009. – Вып. 9. – С. 30–38.

Бехта І. А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі : типологія та динаміка мовленнєвих форм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / І. А. Бехта. – К., 2010. – 36 с.

Бистров Я. В. Дейктичні параметри біографічного наративу англomовної художньої прози : лінгвокогнітивний аспект / Я. В. Бистров // Вісник Київського національного ун-ту імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – 2013. – № 1(46). – С. 39–41.

Быстров Я. В. Когнитивная релевантность правды и вымысла в англоязычном биографическом нарративе / Я. В. Быстров // Когнитивные исследования языка / гл. ред. Н. Н. Болдырев. Вып. XVIII : Язык, познание, культура : методология когнитивных исследований : матер. Междунар. конгресса по когнитивной лингвистике / отв. ред.

вып. Е. И. Голованова. – М. : Ин-т языкознания РАН ; Тамбов : Изд. дом ТГУ им. Г. Р. Державина ; Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2014. – С. 600–603.

Бистров Я. Когнітивні параметри біографічного суб'єкта в структурі наративу / Я. Бистров // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія : зб. наук. праць / гол. ред. Н. Л. Іваницька. – Вінниця : ТОВ “Фірма “Планер”, 2015г. – Вип. 22. – С. 125–129.

Бистров Я. В. Концептосфера англомовного художнього тексту (за новелою Г. К. Честертон “The Purple Wig”) / Я. В. Бистров // Філологічні студії : зб. наук. праць. – Луцьк, 2008. – Вип. 1–2. – С. 571–575.

Бистров Я. В. Концептуальний вимір авторського художнього тексту і дані корпусної лінгвістики (на матеріалі сучасної англійської мови) / Я. В. Бистров // Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. праць. – Ужгород : ПП Обручар В. В., 2007. – Вип. 5. – С. 232–238.

Бистров Я. В. Лінгвокогнітивний потенціал біографічного наративу роману Пітера Акройда “The Last Testament of Oscar Wilde” / Я. В. Бистров // Наукові записки. Серія “Філологічна”. – Острог : Вид-во Нац. ун-ту “Острозька академія”. – Вип. 27. – 2012. – С. 102–105.

Бистров Я. В. Лінгвокогнітивний ракурс суб'єктного дейксису в англомовному біографічному наративі : алгоритм аналізу / Я. В. Бистров // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного ун-ту. Серія Філологія. Вип. 15, т. 2. / відп. ред. д-р філол. наук, проф. І. В. Ступак. – Одеса : Міжнародний гуманітарний ун-т, 2015а. – С. 26–29.

Бистров Я. В. Метафоризація фікціонального світу в автобіографічному есе Джуліана Барнса “Nothing To Be Frightened Of” / Я. В. Бистров // Науковий вісник Херсонського держ. ун-ту. Серія “Лінгвістика” : збірник наук. праць. – Херсон : ХДУ, 2013. – Вип. XX. – С. 158–163.

Бистров Я. В. Метафорична концептуалізація просторово-часового дейксису в англомовному біографічному наративі / Я. В. Бистров // Вісник Прикарпатського національного ун-ту імені Василя Стефа-

ника. Філологія. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2015–2016. – Вип. 44–45. – С. 160–165.

Бистров Я. В. Метафорична модель LIFE IS A JOURNEY у фікціо-нальному просторі роману Вільяма Бойда “Any Human Heart” / Я. В. Бистров // Наукові праці Кам’янець-Подільського ун-ту ім. І. Огієнка : Філологічні науки. – Кам’янець-Подільський : Аксіома, 2012. – Вип. 29. – С. 41–44.

Бистров Я. В. Метафорично-іронічний модус англомовного біо-графічного нарративу у фреймовій мережі ментальних просторів / Я. В. Бистров // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія “Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов”. – Х., 2015б. – № 1155. – С. 29–33.

Бистров Я. В. Мовне втілення фрактальної моделі концентричних кіл у структурі біографічного нарративу / Я. В. Бистров // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. – К. : ВПЦ “Київський університет”. – 2014. – Вип. 50, ч. 1. – С. 40–48.

Бистров Я. В. Модальні маркери у контексті теорії можливих світів біографічного нарративу (на матеріалі англомовної художньої прози) / Я. В. Бистров // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – Вип. 128. – С. 45–50.

Бистров Я. В. Моделювання авторської концептосфери : лінгвоси-нергетичний аспект (на матеріалі англійської мови) / Я. В. Бистров // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія “Романо-германська філологія”. – Х., 2011. – № 973. – С. 130–135.

Быстров Я. В. Объектная организация биографического нарратива : типология референтных отношений / Я. В. Быстров // Polilog. Studia Neofilologiczne. – Slupsk, 2015. – № 5. – P. 231–240.

Бистров Я. В. Соціокогнітивні параметри рекурентності лексич-них повторів (на матеріалі англомовної прози) / Я. В. Бистров // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. – 2012. – № 23. – С. 13–17.

Быстров Я. В. Субъектность англоязычного биографического нар-ратива : диагностика типа нарратора / Я. В. Быстров // Лингворито-рическая парадигма : теоретические и прикладные аспекты : научн. журнал. – Сочи, 2014. – № 19. – С. 73–77.

Бистров Я. В. Фрактальна модель біографічного нарративу в лінгвосинергетичній перспективі (на матеріалі роману Майкла Каннінгама “The Hours”) / Я. В. Бистров // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія. – 2014. – Т. 17, № 1. – С. 16–24.

Бистров Я. В. Фрактальна модель концептуальної метафори в англomовному біографічному нарративі / Я. В. Бистров // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. – К. : ВПЦ “Київський університет”. – 2014. – Вип. 48. – С. 80–89.

Бистров Я. В. Фрактальна рекурсія у біографічному оповідному тексті : лінгвосинергетичний аспект / Я. В. Бистров // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія “Філологічна” : зб. наук. праць / укл. : І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк. – Острог : Вид-во Нац. Ун-ту “Острозька академія”. – Острог, 2015д. – Вип. 59. – С. 26–28.

Бистров Я. В. Фреймова концептуалізація життєвого досвіду суб’єкта в англomовному біографічному нарративі / Я. В. Бистров // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія “Філологічна” : зб. наук. праць / укл.: І. В. Ковальчук, С. В. Новоселецька. – Острог : Вид-во Нац. Ун-ту “Острозька академія”. – Острог, 2014. – Вип. 48. – С. 33–36.

Бистров Я. В. Функціональна неоднорідність біографічного нарративу : типологія нарративних фреймів / Я. В. Бистров // Науковий вісник Дрогобицького держ. пед. ун-ту. Серія “Філологічні науки” (мовознавство) : зб. наук. праць. – Дрогобич, 2015в. – № 3. – С. 27–33.

Бистров Я. В. Языковое воплощение концептуального пространства автобиографии Мартина Эмиса “Experiēnce : A Memoir” / Я. В. Быстров // Вестник ВЭГУ. – 2013. – № 6(68). – С. 171–177.

Бобкова Ю. З. О характере субъектно-объектного взаимодействия в художественной биографии / Ю. З. Бобкова // Вестник Российского государственного ун-та им. И. Канта. – 2009а. – № 2. – С. 45–49.

Бобкова Ю. З. Субъектно-речевая структура художественной биографии (на материале современной немецкоязычной биографической прозы) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Ю. З. Бобкова. – СПб., 2009б. – 18 с.

Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2010. – 180 с.

Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2009. – 519 с.

Богатых Б. А. Фрактальная природа постнеклассического познания / Б. А. Богатых // Философские науки. – 2007. – № 6. – С. 27–40.

Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика : курс лекций по английской филологии / Н. Н. Болдырев. – 2-е изд., стер. – Тамбов : Изд-во Тамб. ун-та, 2001а. – 123 с.

Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова / Н. Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики : науч. издание / под ред. И. А. Стернина. – Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 2001б. – С. 25–36.

Болотнова Н. С. Методики анализа концептуальной структуры художественного текста / Н. С. Болотнова // Слово – сознание – культура : сб. науч. тр. / сост. Л. Г. Золотых. – М. : Флинта : Наука, 2006. – С. 309–318.

Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса : от психолингвистики к лингвосинергетике / Владимир Григорьевич Борботько. – М. : КомКнига, 2006. – 288 с.

Бровченко І. В. Концептуальна метафора у кліше англомовного наукового тексту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / І. В. Бровченко. – Х., 2011. – 20 с.

Брокмейер Й. Нарратив : проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.

Бронник Л. В. О фрактальном самоподобии в языке / Л. В. Бронник // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер. Филологические науки. – 2009. – № 10(44). – С. 15–19.

Бурбело В. Б. Сучасна лінгвопоетика : традиції та нові орієнтири / В. Б. Бурбело // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2012. – Вип. 38. – С. 88–95.

Бутов В. Н. О некоторых проблемах синергетического анализа / В. Н. Бутов // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – № 2. – С. 19–23.

Бялик В. Д. Лексичний квантор : шляхи дослідження в когнітивній парадигмі вивчення мови / В. Д. Бялик // Наукові записки. Філологічні науки (мовознавство) : зб. наук. праць. – Кіровоград, 2012. – Вип. 105(1). – С. 21–24.

Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе / В. В. Виноградов // О теории художественной речи. – М. : Высш. школа, 1971. – С. 118–119.

Виноградова М. С. Концепт как средство описания художественного мира литературного произведения / М. С. Виноградова // Вестник ТвГУ. Серия Филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 7. – С. 165–169.

Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение / Григорий Осипович Винокур. – М. : Русские словари, 1997. – 186 с.

Волошина С. В. Автобиографический рассказ как объект лингвистического исследования / С. В. Волошина // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – Вып. 308. – С. 11–14.

Воркачев С. Г. Вариативные и ассоциативные свойства телеономных линвоконцептов : монография / Сергей Григорьевич Воркачев. – Волгоград : Парадигма, 2005. – 214 с.

Воробйова О. П. Евристика модерністського дискурсу у когнітивно-поетологічному висвітленні (на матеріалі оповідань Вірджинії Вулф) / О. П. Воробйова // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Філологія. – 2009. – № 1, т. 12. – С. 31–43.

Воробйова О. П. Когнітивна поетика в Потебнянській ретроспективі / О. П. Воробйова // Мовознавство. – 2005. – № 6. – С. 18–25.

Воробьёва О. П. Концептология в Украине : обзор проблематики / О. П. Воробьёва // Лингвоконцептология : перспективные направления : монография / авт. кол. : А. Э. Левицкий, С. И. Потапенко, О. П. Воробьева и др. ; под ред. А. Э. Левицкого, С. И. Потапенко, И. В. Недаиновой. – Луганск : Изд-во ГУ “ЛНУ имени Тараса Шевченко”, 2013. – С. 221–239.

Воробьева О. П. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф : модусы, фракталы, фузии / О. П. Воробьева // Когнитивия, Коммуникация, Дискурс. – 2010. – № 1. – С. 47–74.

Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата : [монография] / Ольга Петровна Воробьева. – К. : Вища шк., 1993. – 200 с.

Герман И. А. Введение в лингвосинергетику : [монография] / И. А. Герман, В. А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во Алтайского гос. ун-та, 1999. – 130 с.

Голубева Е. И. Лингвостилистические средства выражения объективного и субъективного факторов в жанре автобиографии : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Е. И. Голубева. – М., 1987. – 24 с.

Гончарова Е. А. О синергетическом характере категории “автор” как объекта лингвистической интерпретации / Е. А. Гончарова // Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта. – 2012. – № 2. – С. 30–38.

Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода / В. фон Гумбольдт // Звегинцев В. А. История языкознания XX–XXI веков в очерках и извлечениях. Ч. 1. – М. : Просвещение, 1964. – С. 85–105.

Даренский В. Ю. Нарративы самособирания “Я” в художественной автобиографии / В. Ю. Даренский // Международный журнал исследований культуры *International Journal of Cultural Research*. Вып. 1(10). – 2013. – С. 79–87.

Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация : пер. с англ. В. И. Герасимова / сост. В. В. Петрова ; под ред. В. И. Герасимова. – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.

Дейк ван Т. А. Стратегии понимания связного текста / Т. А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. : Когнитивные аспекты языка. – М. : Прогресс, 1988. – С. 153–211.

Делез Ж. Тысяча плато : Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари. – Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. – 895 с.

Деменов С. Л. Просто фрактал : монография / Сергей Леонидович Деменов ; [авт. послесл. М. С. Нахмансон (М. Ахманов)]. – СПб. : Страта, 2012. – 163 с.



Демьянков В. З. Сценарий / В. З. Демьянков // Краткий словарь когнитивных терминов / [Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрат Ю. Г., Лузина Л. Г. ; под общ. ред. Е. С. Кубряковой]. – М. : Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. – С. 181–182.

Демьянков В. З. Фрейм / В. З. Демьянков // Краткий словарь когнитивных терминов / [Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрат Ю. Г., Лузина Л. Г. ; под общ. ред. Е. С. Кубряковой]. – М. : Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. – С. 187.

Демьянков В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода / В. З. Демьянков // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17–33.

Дивисенко К. С. (Авто)биографический нарратив как коммуникативное действие и репрезентация жизненного мира / К. С. Дивисенко // Социологический журнал. – 2011. – № 1. – С. 36–52.

Добронравова І. С. Нелінійне мислення / І. С. Добронравова // Філософська і соціологічна думка. – К., 1991. – № 6. – С. 47–60.

Дойчик О. Я. Ідіостиль Джуліана Барнса у лінгвоконцептуальному вимірі : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Дойчик Оксана Ярославівна. – Івано-Франківськ, 2012. – 461 с.

Домброван Т. І. Аплікативний потенціал синергетичної парадигми в лінгвістиці / Т. І. Домброван // Studia Philologica. – 2012. – № 4. – С. 79–84.

Домброван Т. И. Фрактальность как фундаментальное свойство языковой материи / Т. И. Домброван // Записки з романо-германської філології. – Одеса, 2013. – Вип. 1(30). – С. 57–67.

Донченко Е. А. Фрактальная психология (Доглубинные основания индивидуальной и социетальной жизни) / Елена Андреевна Донченко. – К. : Знання, 2005. – 323 с.

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко. – М. : Симпозиум, 2005. – 507 с.

Евсеева Ю. Н. Адресованность как определяющий фактор лексических и структурных особенностей текста биографии : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Ю. Н. Евсеева. – М., 2010. – 20 с.

Эпштейн М. Н. Философия возможного / Михаил Наумович Эпштейн. – СПб. : Алетейя, 2001. – 334 с.

Єнікєєва С. М. Синергодериватологія : синергетичний аспект дослідження вербокреативних процесів [Електронний ресурс] / С. М. Єнікєєва // Мова і культура. – 2011а. – Вип. 14, т. 7. – С. 442–448. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mik\\_2011\\_14\\_7\\_78.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mik_2011_14_7_78.pdf).

Еникеева С. М. Фрактальность микросистем словообразования (на материале английского языка) / С. М. Еникеева // *Studia linguistica XX. Язык в логике времени : наследие, традиции, перспективы* : сб. науч. трудов. – СПб. : Политехника-сервис, 2011б. – С. 107–118.

Єрьоменко С. В. Лінгвістичні засоби реконструкції особистості Вінстона Черчилля у британській документалістиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / С. В. Єрьоменко. – Одеса, 2009. – 20 с.

Єфименко В. А. Сучасні когнітивно-поетологічні підходи до інтерпретації літературних текстів / В. А. Єфименко // *Лінгвістика XXI століття : нові дослідження і перспективи*. – К. : Логос, 2012. – С. 98–103.

Жаботинская С. А. Геометрия смысла : концептуальные модели языка и фрактальные формы / С. А. Жаботинская // *Первая российская конференция по когнитивной науке. Тезисы докладов*. – Казань : Казанский гос. ун-т, 2004. – С. 85–87.

Жаботинская С. А. Имя как текст : концептуальная сеть лексического значения (анализ имени эмоции) / С. А. Жаботинская // *Когниция, Коммуникация, Дискурс*. – 2013. – № 6. – С. 47–76.

Жаботинская С. А. Концептуальная метафора : процедура анализа для множественных данных / С. А. Жаботинская // *Актуальні проблеми металінгвістики : зб. статей за матер. VII Міжнар. конф., Черкаси, Черкаський національний ун-т імені Б. Хмельницького, 28–29 квітня 2011 р.* – Черкаси : Ант, 2011. – С. 3–6.

Жаботинская С. А. Лингвокогнитивный подход к анализу номинативных процессов / С. А. Жаботинская // *Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна*. – 2010. – № 928. – С. 6–20.

Женетт Ж. Границы повествовательности / Жерар Женетт ; [пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Галыдовой, Е. Гречаной и др. ; под ред. С. Зенкина] // *Фигуры* : [в 2 т.]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 166–174.

Жуков Д. С. Когнитивные аспекты использования метафор фракталов в исследовательском дискурсе / Д. С. Жуков, С. К. Лямин // *Fractal Simulation*. – 2011. – № 2. – С. 74–81.

Зайченко С. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса (на материале англоязычных художественных фильмов исторического жанра) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 “Теория языка” / С. С. Зайченко. – Челябинск, 2013. – 23 с.

Золотова Н. О. Когнитивно-синергетическое моделирование поведения единиц ядра ментального лексикона / Н. О. Золотова // *Когнитивные исследования языка. Вып. XVIII : Язык, познание, культура : методология когнитивных исследований : материалы Международ. конгресса по когнитивной лингвистике / отв. ред. вып. Е. И. Голованова. – М. : Ин-т языкознания РАН ; Тамбов : Изд. дом ТГУ им. Г. Р. Державина ; Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2014. – С. 137–139.*

Іваненко В. А. Конструювання можливих світів в інтелектуальному романі Йена Бенкса : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / В. А. Іваненко. – К., 2011. – 24 с.

Игина Е. В. Первый англоязычный анималистический нарратив / Е. В. Игина // *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія “Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов”*. – 2013. – Вип. 74, № 1052. – С. 179–185.

Ізотова Н. П. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англомовних біографічних романах ХХ століття : семантико-когнітивний і нарративний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Н. П. Ізотова. – К., 2009. – 22 с.

Ильинова Е. Ю. Художественный вымысел и его когнитивно-жанровая репрезентация / Е. Ю. Ильинова // *Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 2. Языкознание*. – 2013. – № 1(17). – С. 115–120.

Кагановська О. М. Проблема інтерпретації текстових концептів у художньому прозаїчному творі / О. М. Кагановська // *Мова і культура*. – 2001. – № 3. – С. 114–121.

Казанцева Г. В. Беллетризованная биография : проблема определения жанра и история жанра / Г. В. Казанцева // Вопросы филологии. – 2007. – № 3(27). – С. 64–69.

Карасик В. И. Языковая матрица культуры : монография / Владимир Ильич Карасик. – М. : Гнозис, 2013. – 319 с.

Кашкин В. Б. Сопоставительные исследования дискурса / В. Б. Кашкин // Концептуальное пространство языка. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005. – С. 337–353.

Киреева Н. В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья” / Н. В. Киреева. – М., 2011. – 34 с.

Кириллов А. Г. Политический нарратив: структура и прагматика (на материале современной англоязычной прессы) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / А. Г. Кириллов. – Самара, 2007. – 23 с.

Клейменова В. Ю. Достоверность фикционального мира современной литературной английской сказки / В. Ю. Клейменова // Вестник КемГУ. – 2012а. – № 4(52). Т. 1. – С. 219–223.

Клейменова В. Ю. Лжет ли художественный текст? / В. Ю. Клейменова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2 : Гуманитарные науки. – 2012б. – № 1 (99). – С. 254–261.

Клейменова В. Ю. Фикциональный мир волшебной литературной сказки как возможный мир / В. Ю. Клейменова // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2012в. – № IV-2(12). – С. 56–60.

Ключникова В. Ю. Дискурсивная репрезентация системы возможных художественных миров в жанре “бондианы” : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / В. Ю. Ключникова. – Иркутск, 2012. – 21 с.

Кобозева И. М. Лингвистическая семантика / Ирина Михайловна Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.

Кобрина Н. А. Язык как когнитивно-креативная деятельность / Н. А. Кобрина // Studia Linguistica 9. Когнитивно-прагматические и художественные функции языка : сб. статей / отв. ред. В. М. Арин-

штейн, Н. А. Абиева, О. Е. Филимонова. – СПб. : Тригон, 2000. – С. 23–30.

Кованова Е. А. Риторика автобиографического дискурса (на материале автобиографий американских деятелей политики и искусства) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Е. А. Кованова. – СПб., 2005. – 19 с.

Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Наталья Алексеевна Кожевникова. – М. : Ин-т русского языка РАН, 1994. – 336 с.

Колегаева И. М. Темпоральный сдвиг как прием остранения в жанре научной фантастики / И. М. Колегаева, Г. А. Олейникова // Записки з романо-германської філології. – Одеса, 2009. – Вип. 24. – С. 111–121.

Колегаева И. М. Хронотоп газетного дискурсу / И. М. Колегаева // Записки з романо-германської філології. – Одеса, 2006. – Вип. 17. – С. 107–113.

Колесник Г. Л. Модифікації жанру біографії у творчості Пітера Акройда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Г. Л. Колесник. – К., 2008. – 20 с.

Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська / пер. з польськ. З. Рибчинська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.

Коржачкина О. М. Английский перфект как выразитель категории текста и речи : дискурсивный взгляд [Электронный ресурс] / О. М. Коржачкина // Фестиваль педагогических идей “Открытый урок”–2004–05 уч. год, раздел “Преподавание иностранных языков” : мультимед. сборник. – М. : Изд. дом “Первое сентября”, 2004. – Режим доступа : <http://festival.1september.ru/articles/210036>.

Корман Б. О. О целостности литературного произведения / Б. О. Корман // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1977. – Т. 36. – № 6. – С. 508–513.

Корольова А. В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті (на матеріалі української та російської прози другої половини XIX – першої половини XX століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” ; 10.02.02 “Російська мова” / А. В. Корольова. – К., 2003. – 35 с.

Кравченко Н. К. Практическая дискурсология : школы, методы, методики современного дискурс-анализа : практическое пособие / Наталья Кимовна Кравченко. – Луцк : ЧП Гадяк Ж. В. типография “Волиньполиграф”, 2012. – 251 с.

Крикавська О. Жанрологічний аспект вивчення біографічного письма / О. Крикавська // Наук. записки. Серія “Філологічна”. – Острог : Вид-во Нац. ун-ту “Острозька академія”, 2008. – Вип. 10. – С. 367–377.

Кубрякова Е. С. Виды пространства, текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Категоризация мира : пространство и время : материалы научной конференции. – М. : Диалог-МГУ, 1997. – С. 15–26.

Кубрякова Е. С. К проблеме ментальных репрезентаций / Е. С. Кубрякова, В.З. Демьянков // Вопросы когнитивной лингвистики. – М. : Ин-т языкознания ; Тамбов : Тамбовский гос. ун-т, 2007. – № 4. – С. 8–16.

Кушнерук С. Л. Дискурсивный и текстовый миры : возможности уровневой стратификации дискурса / С. Л. Кушнерук // Политическая лингвистика. – 2012. – № 2. – С. 93–101.

Кушнерук С. Л. Теория текстовых миров : перспективы исследования рекламной коммуникации / С. Л. Кушнерук // Политическая лингвистика. – 2008. – № 2(25). – С. 129–133.

Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : навч. посіб. для студ. старших курсів ф-тів англ. мови / Валерія Андріївна Кухаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2004. – 272 с.

Лапко О. Категорія автора у світлі художньої комунікації і системного розуміння літературного твору / О. Лапко // Вісник Львівського університету. Серія Філологія. – 2004. – Вип. 33, ч. 1. – С. 129–136.

Левицький А. Е. Пророческий дискурс : підходи до визначення і аналізу / А. Е. Левицький // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2013. – Вип. 43(2). – С. 270–277.

Левицкий А. Э. Роль ситуации в процессе понимания значений лексических единиц / А. Э. Левицкий // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія. – 2012. – Т. 15, № 5. – С. 81–90.

Левицкий А. Э. Ситуация как когнитивно-коммуникативная форма представления знаний в языке и речи / А. Э. Левицкий, И. И. Савчук // Когнитивные исследования языка. – 2008. – № 2. – С. 192–202.

Лещенко А. В. Текстовые категории целостности и связности : интегративная модель / А. В. Лещенко // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Серія “Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов”. – Х., 2013. – Вип. 74, № 1052. – С. 155–162.

Лотман Ю. М. Биография – живое лицо / Ю. М. Лотман // Новый мир. – 1985. – № 2. – С. 228–236.

Лукин В. А. Художественный текст : Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / Владимир Алексеевич Лукин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во “Ось-89”, 2005. – 560 с.

Лунькова Л. Н. Возможные миры художественной литературы / Л. Н. Лунькова // Вестник Челябинского государственного университета. Вып. 37. Филология. Искусствоведение. – Челябинск, 2009. – № 35(173). – С. 111–114.

Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть) : монографія / Світлана Луцак ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с. – іл.

Любарець Н. Рецепція прози Вірджинії Вулф у романі Майкла Каннінгема “Години” / Н. Любарець // Слово і Час. – 2006. – № 7. – С. 56–61.

Мамалига А. Комунікативно-текстові побудови в проекції синергетики / А. Мамалига // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія Журналістика. – К., 2006. – № 14. – С. 5–9.

Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы = The Fractal Geometry of Nature / Бенуа Б. Мандельброт. – М. : Ин-т компьютерных исследований, 2002. – 656 с.

Мартинюк А. П. Лінгвістична концептологія : методологічні платформи, методики аналізу, перспективи розвитку / А. П. Мартинюк // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту імені Лесі Українки. Серія Філологічні науки. – Луцьк, 2012. – № 23. – С. 81–88.

Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору / Л. Мацевко-Бекерська //

Вісник Львівського національного ун-ту ім. І. Франка. – Львів, 2011. – Вип. 18. – С. 52–59.

Медникова Т. Ю. Когнитивно-семантическая репрезентация хронотопического Я в англоязычной прозе : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Т. Ю. Медникова. – СПб., 2012. – 23 с.

Мельник О. Г. Метафоризация дейктических единиц / О. Г. Мельник // Известия Южного федерального университета. Технические науки. – 2013. – № 10. – С. 12–18.

Меньшикова С. И. Соотношение понятий “концепт” и “метаконцепт” / С. И. Меньшикова // Вестник ТвГУ. Серия : Филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 9. – С. 53–61.

Миловидов В. А. Литературно-художественный текст в преподавании иностранного языка / В. А. Миловидов // Вестник Тверского государственного университета. Серия “Филология”. – Тверь, 2010. – № 15. – С. 81–85.

Минец Д. В. Гендерная концептосфера женского мемуарно-автобиографического дискурса : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Д. В. Минец. – Вологда, 2012. – 22 с.

Мишанкина Н. А. Метафорические модели лингвистического дискурса / Н. А. Мишанкина // Вестник Томского гос. ун-та. Серия “Филология”. – 2009. – № 324. – С. 41–48.

Мышкина Н. Л. Внутренняя жизнь текста : механизмы, формы, характеристики / Нэлли Леонидовна Мышкина. – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1998. – 152 с.

Моисеева И. Ю. Синергетическая модель текстообразования : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / И. Ю. Моисеева. – Челябинск, 2007. – 38 с.

Молокова О. Ф. Методика лінгвокогнітивного дослідження текстового концепту ПАМ’ЯТЬ у псевдоавтобіографічній прозі П. Модіано / О. Ф. Молокова // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. пр. / відп. ред. Н. М. Корбозерова. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2011. – Вип. 27. – С. 167–176.

Молчанова А. С. Языковая концептуализация феномена “память” в текстах автобиографий (на материале немецкого языка) : автореф.



дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / А. С. Молчанова. – Калининград, 2011. – 20 с.

Морозова Е. И. Фреймовые структуры знаний в языке и дискурсе / Е. И. Морозова // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія “Лінгвістика” : збірник наукових праць. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2010. – Вип. 11. – С. 268–272.

Морозова О. І. Stance : позиція суб’єкта дискурсивної діяльності / О. І. Морозова // Вісник Київського національного лінгвістичного ун-ту. Серія : Філологія. – 2011. – Т. 14, №1. – С. 87–93.

Москаленко Е. С. Личностный нарратив как когнитивный принцип организации массмедийного дискурса / Е. С. Москаленко // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 1. – С. 175–181.

Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс / Галина Григорьевна Москальчук. – М. : УРСС, 2003. – 296 с.

Никитин М. В. Курс лингвистической семантики / Михаил Васильевич Никитин. – СПб. : Научный центр проблем диалога, 1996. – 760 с.

Никитин М. В. Основания когнитивной семантики / Михаил Васильевич Никитин. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. – 277 с.

Николаева Е. В. От ризомы и складки к фракталу / Е. В. Николаева // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия : Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – № 2. – С. 114–120.

Николаева Е. В. Ризома и складка как предвосхищение фрактальной картины мира / Е. В. Николаева // Диалоги и встречи : постмодернизм в русской и американской культуре : сб. науч. статей по итогам конференции (7–8 декабря 2012 г.) / отв. ред. : Л. А. Якушева, Е. В. Юшкова ; Министерство образования и науки РФ ; Вологод. гос. педагогический университет. – Вологда, 2013. – С. 5–12.

Ніконова В. Г. Поетико-когнітивний аналіз драматичного тексту : художній концепт / В. Г. Ніконова // Вісник Дніпропетровського університету. Серія “Мовознавство”. – Дніпропетровськ : Вид-во ДНУ, 2008. – Т. 16, № 11. – С. 215–220.

Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу у поетиці Шекспіра : монографія / Віра Григорівна Ніконова. – Дніпропетровськ : Вид-во ДУЕП, 2008. – 364 с.

Никульшина Т. Н. Фреймовое моделирование концепта ИРРЕАЛЬНОСТЬ (на материале английского и украинского языков) / Т. Н. Никульшина // Лингвоконцептология : перспективные направления : монография / авт. кол.: А. Э. Левицкий, С. И. Потапенко, О. П. Воробьева и др. ; под ред. А. Э. Левицкого, С. И. Потапенко, И. В. Недайновой. – Луганск : Изд-во ГУ “ЛНУ имени Тараса Шевченко”, 2013. – С. 221–239.

Новікова Є. С. Теоретичні підвалини дослідження наративу в сучасній лінгвістичній парадигмі / Є. С. Новікова // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія “Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов”. – Х., 2010. – № 928. – С. 186–191.

Олешков М. Ю. Дискурс и текст : нарративная интеграция смыслов // Дискурс, текст, когниция : коллективная монография / отв. ред. М. Ю. Олешков. – Нижний Тагил : НТГСПА, 2010. – 496 с. – (Серия “Язык и дискурс”. Вып. 2). – С. 49–59.

Олешков М. Ю. Лингвоконцептуальный анализ дискурса (теоретический аспект) / М. Ю. Олешков // Дискурс, концепт, жанр : коллективная монография / [отв. ред. М. Ю. Олешков]. – Нижний Тагил : НТГСПА, 2009. – С. 68–85.

Олещук П. Біографічний наратив як складова політичного дискурсу / П. Олещук // Сучасна українська політика. Політики і політологи про неї. – К., 2010. – Вип. 20. – С. 27–36.

Олизько Н. С. Синергетические механизмы реализации интердискурсивных отношений / Н. С. Олизько // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010. – № 1. – С. 66–73.

Олизько Н. С. Синергетические принципы организации художественного дискурса постмодернизма / Н. С. Олизько // Вестник Челябинского государственного университета. Серия “Филология. Искусствоведение”. – Челябинск, 2009а. – Вып. 30, № 10(148). – С. 93–101.

Олизько Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе : дис. ...

доктора філол. наук : 10.02.19 / Олизько Наталія Сергеевна. – Челябинск, 2009б. – 343 с.

Орлова Е. Л. Фрактальна природа метафори / Е. Л. Орлова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2011. – Вып. 4 (16). – С. 179–182.

Павичич М. Трансформація типів оповідача у словенському романі часів тітовської Югославії / М. Павичич // Проблеми слов'язнознавства. – 2011. – Вип. 60. – С. 147–153.

Павкін Д. М. Можливі світи образу персонажа : аксіологічний ракурс (на матеріалі роману О. Уайльда “Портрет Доріана Грея”) / Д. М. Павкін // Вісник Черкаського університету. Серія “Філологічні науки”, 2010. – Вип. 193. – С. 28–37.

Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики / Елена Викторовна Падучева. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.

Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива) / Елена Викторовна Падучева. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

Палійчук А. Л. Наративний код інтимізації (на матеріалі англійського художнього дискурсу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / А. Л. Палійчук. – Х., 2011. – 18 с.

Панченко Н. В. “Власть референції” в процесі композиційного побудови художественного тексту / Н. В. Панченко // Филология и человек. – 2008. – № 1. – С. 85–97.

Папина А. З. Текст : его единицы и глобальные категории : учебник для студентов-журналистов и филологов / Аза Феодосьевна Папина. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 368 с.

Петрусь О. В. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / О. В. Петрусь. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.

Пихтовникова Л. С. Синергетический метод для исследования дискурса в прагматистическом аспекте / Л. С. Пихтовникова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2009. – № 848. – С. 48–52.

Плотникова С. Н. Дескриптив, нарратив, аргументатив : что означают эти понятия с позиции лингвистики дискурса? / С. Н. Плотникова // Проблемы концептуальной систематики языка и речевой деятельности : материалы 9-го регионального научного семинара. – Иркутск : ИГЛУ, 2006. – С. 157–162.

Плотникова С. Н. Принцип фрактальности как когнитивная причина воспроизводимости дискурса “Бондианы” / С. Н. Плотникова, В. Ю. Ключникова // Вестник ИГЛУ. – 2013. – № 4(25). – С. 18–24.

Плотникова С. Н. Фрактальность дискурса как новое лингвистическое понятие / С. Н. Плотникова // Вестник ИГЛУ. – 2011. – № 3(3). – С. 127–134.

Плунгян В. А. Предисловие : Дискурс и грамматика / В. А. Плунгян // Исследования по теории грамматики. Вып. 4. : Грамматические категории в дискурсе / ред. В. А. Плунгян (отв. ред.), В. Ю. Гусев, А. Ю. Урманчиева. – М. : Гнозис, 2008. – С. 7–37.

Погодина Е. В. Специфика речевого функционирования категорий “пространство” и “время” в автобиографической прозе (на материале произведений М. Осоргина и И. Бунина) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : 10.02.01 “Русская литература” / Е. В. Погодина. – СПб., 2002. – 16 с.

Пономаренко И. Н. Симметрия/асимметрия в лингвистике текста : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Пономаренко Ирина Николаевна. – Краснодар, 2006а. – 322 с.

Пономаренко И. Н. Фрактальные параметры нелинейного пространства текста / И. Н. Пономаренко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия “Филология”. – 2006б. – № 2. – Т. 19(58). – С. 238–241.

Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : АСТ : Восток – Запад, 2007. – 314 с.

Постовалова В. И. Лингвокультурология в свете антропологической парадигмы (к проблеме оснований и границ современной фразеологии) / В. И. Постовалова // Фразеология в контексте культуры. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 25–34.

Потницева Т. Н. Биография как жанр английской литературы XVIII-XIX вв. : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.05 “Литература народов Европы, Америки и Австралии” / Т. Н. Потницева. – М., 1993. – 36 с.

Пригожин И. Порядок из хаоса : Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс ; пер. с англ. Ю. А. Данилова / общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.

Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / Анатолій Миколайович Приходько. – Запоріжжя : Прем'єр, 2008. – 332 с.

Радзівська Т. В. Нариси з концептуального аналізу та лінгвістики тексту. Текст – соціум – культура – мовна особистість : монографія / Тетяна Вадимівна Радзівська ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України. – К. : ДП “Інформ.-аналіт. агенство”, 2010. – 491 с.

Рикёр П. Память, история, забвение / Поль Рикёр ; [пер. с франц. И. В. Вдовина]. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. (Французская философия XX века).

Романова Т. В. Модальность как текстообразующая категория в современной мемуарной литературе : монография / Татьяна Владимировна Романова. – СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2003. – 298 с.

Самигуллина А. С. Понятие “образ-схема” в современных исследованиях по когнитивной лингвистике / А. С. Самигуллина // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 11. – С. 101–106.

Самохіна В. О. Функціонально-комунікативний простір англomовного жарту / В. О. Самохіна // Вісник Житомирського держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2011. – Вип. 56. – С. 23–27.

Сапогова Е. Е. Автобиографический нарратив в контексте культурно-исторической психологии / Е. Е. Сапогова // Культурно-историческая психология. – 2005. – № 2. – С. 63–74.

Сапогова Е. Е. Событие в структуре биографического текста / Е. Е. Сапогова // Культурно-историческая психология : междунар. научный журнал ; [ред. В. П. Зинченко]. – 2006. – № 1. – С. 60–65.

Сафонова М. А. Стилистическое своеобразие англоязычной биографической прозы в составе публицистического функционального стиля (на материале современных биографий У. Спенсера Черчилля) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / М. А. Сафонова. – М., 2011. – 22 с.

Селіванова О. О. Світ свідомості в мові. Мир сознания в языке : монографічне видання / Олена Олександрівна Селіванова. – Черкаси : Ю. Чабаненко, 2012. – 488 с.

Семенець О. О. Лінгвістична синергетика ідіолекту Євгена Маланюка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / О. О. Семенець. – К., 2005. – 36 с.

Серль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса / Дж. Р. Серль // Логос. – 1999. – № 3. – С. 34–48.

Синергетика : 30-летнее дитя и его родители : интервью с Г. Хакеном, проведенное Е. Н. Князевой в сентябре 1998 года // Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры / Князева Е. Н., Курдюмов С. П. – СПб. : Алетейя, 2002. – С. 351–363.

Смуцинська І. В. Модальність французького художнього тексту : типи та засоби вираження : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.02.05 “Романські мови” / І. В. Смуцинська. – К., 2003. – 39 с.

Собчук О. В. Переосмислення понять наративності, персонажа і фокалізації в сучасній когнітивній наратології / О. В. Собчук // Магістеріум. Літературознавчі студії. – 2012. – Вип. 48. – С. 108–113.

Сологуб О. П. Особенности реализации жанрового фрейма в коммуникативной ситуации “обращение в официальную инстанцию” / О. П. Сологуб // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – № 2. – С. 98–106.

Сребрянская Н. А. Статус дейктических проекций в художественном тексте / Н. А. Сребрянская // Вестник ВГУ. Серия “Лингвистика и межкультурная коммуникация”. – 2005. – № 1. – С. 24–27.

Степанова Е. С. Мифологический фрейм и его языковое выражение в философских романах А. Мердок : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Е. С. Степанова. – Самара, 2007. – 19 с.

Табаковска Е. Когнітивна лінгвістика і поетика перекладу : монографія / Ельжбета Табаковска ; [пер. з польськ. С. Тюпа]. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2013. – 203 с.

Тарасенко В. В. Фрактальная логика / Владислав Валерьевич Тарасенко ; [предисл. С. П. Капицы]. – М. : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2009а. – 120 с.

Тарасенко В. В. Фрактальная семиотика : “слепые пятна”, перипетии и узнавания : [закл. ст. Ю. С. Степанова] / Владислав Валерьевич Тарасенко. – М. : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2009б. – 232 с.

Тарасова Е. В. Синергетические тенденции в современной лингвистике / Е. В. Тарасова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2000. – № 500. – С. 3–9.

Тарасова И. А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля / И. А. Тарасова // Вестник СамГУ. – 2004а. – № 1(31). – С. 163–168.

Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Тарасова Ирина Анатольевна. – Саратов, 2004б. – 484 с.

Татару Л. В. Точка зрения и ритм композиции нарративного текста (на материале произведений Дж. Джойса и В. Вулф) : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : 10.02.19 “Теория языка” / Л. В. Татару. – Саратов, 2009. – 45 с.

Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / Вероника Николаевна Телия. – М. : Школа “Языки русской культуры”, 1996. – 288 с.

Терпугова А. В. Биографический текст как объект лингвистического исследования : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : 10.02.19 “Теория языка” / А. В. Терпугова. – М., 2011. – 26 с.

Тишко О. В. Когнітивні структури репрезентації знань / О. В. Тишко // Наукові записки. Серія “Філологічна” ; матеріали міжнар. наук.-практ. конф. 22–23 квітня 2010 р. “Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість”. – Острог : Вид-во Нац. ун-ту “Острозька академія”, 2010. – Вип. 14. – С. 236–241.

Троцук И. В. Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт / И. В. Троцук // Вестник РУДН. Серия : Социология. – 2004. – № 6–7. – С. 56–74.

Успенский Б. А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы) / Борис Андреевич Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 224 с.

Фесенко В. І. Автобіографія : до проблеми жанрової ідентичності / В. І. Фесенко // Сучасні літературознавчі студії. Модуси автобіогра-

фічного письма : зб. наук. праць. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2010. – Вип. 7. – С. 5–14.

Филюшкина С. Н. Проблема автора, точки зрения, повествовательной ситуации (на примере романов Дж. Барнса, Дж. Фаулза, Г. Свифта) / С. Н. Филюшкина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Пермь, 2011. – Вып. 1(17). – С. 143–147.

Фоменко Е. Г. От гномности до ризомности : эволюция эпифанической модели Джеймса Джойса [Электронный ресурс] / Е. Г. Фоменко // Язык и культура. – 2013. – № 15. – Режим доступа : <http://www.ff.unipo.sk/jak/rus>.

Фрактальная картина мира как основание теории сложности / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://famgroup.ru/studies/95> (дата звернення 12.09.2014 р.)

Хакен Г. Синергетика / Герман Хакен ; [пер. с англ. В. И. Емельянова]. – М. : Мир, 1980. – 405 с.

Хахалова С. А. Возможность применения дискретной фрактальной парадигмы в исследованиях по метафоре / С. А. Хахалова // Вестник ИГЛУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Иркутск : ИГЛУ, 2008. – С. 96–101.

Хахалова С. А. Фрейм как способ хранения метафорического оружия в области бессознательного / С. А. Хахалова // Пространство и метафоры языка: структура, дискурс, метатекст : материалы III межвуз. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации (Москва, 26 июня 2009 г.) / под ред. Н. В. Иванова. – М. : Книга и бизнес, 2009. – С. 270–277.

Хлебодарова А. Г. Когнитивный сценарий дискурса мечты : конструирование возможного мира / А. Г. Хлебодарова // Вестник ИГЛУ. – 2013. – № 3. – С. 31–39.

Чемодурова З. М. Стратегия бифуркации как способ создания игрового пространства в постмодернистских художественных текстах / З. М. Чемодурова // *Studia Linguistica*. Человек. Язык. Познание. XIX. – СПб., 2010. – С. 199–206.

Черданцева И. В. Иронический метод философствования и его реализация в концепте “я-философ-ироник” : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филос. наук : 09.00.01 “Онтология и теория познания” / И. В. Черданцева. – Тюмень, 2009. – 50 с.



Черкашина Т. Ю. Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст. : жанрова, структурна та ідейно-художня еволюція : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. : 10.01.01 “Українська література” / Т. Ю. Черкашина. – К., 2015. – 36 с.

Черкашина Т. Ю. Художественная автобиография и художественная биография: общность и различие понятий [Электронный ресурс] / Т. Ю. Черкашина. – Режим доступа : // <http://utoriya.spb.ru/index.php?>

Чугунова Н. Ю. Языковая структура образа рассказчика в жанре non-fiction (на материале автобиографической прозы А. Рекемчука) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 “Русский язык” / Н. Ю. Чугунова. – Улан-Удэ, 2011. – 24 с.

Шамаева Ю. Ю. Фрактальная семиотика языка эмоций : лингвокогнитивное измерение / Ю. Ю. Шамаева // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Серія “Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов”. – Х., 2012. – № 1003. – С. 45–52.

Швалб Ю. М. Жизненный опыт как проблема психологии сознания / Ю. М. Швалб // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Психологія. Вип. 44. – Х., 2010. – № 913. – С. 178–181.

Шевченко И. С. Дискурс и его категории / И. С. Шевченко // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія “Романо-германська філологія”. – Х., 2011. – № 973. – С. 6–12.

Шевченко Л. І. Лінгвістичні інтерпретації. Постлаканівська перспектива / Л. І. Шевченко // Мовознавство. – 2006. – № 5. – С. 66–72.

Шейгал Е. И. Многоликий нарратив / Е. И. Шейгал // Политическая лингвистика. Вып. (2)22. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2007. – С. 86–93.

Шерех (Шевельов) Ю. Нарис сучасної української літературної мови / Юрій Шерех (Шевельов). – Мюнхен : Молоде життя, 1951. – 402 с.

Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Шилихина К. М. Иронический нарратив : особенности структуры текста / К. М. Шилихина // Вестник ВГУ. Серия : Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2013. – № 1. – С. 59–63.

Щирова И. А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания : монография / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. – СПб. : ООО “Книжный Дом”, 2006. – 172 с.

Щирова И. А. Текстовый мир, фикциональный мир, возможный мир и теория разума : о плодотворности междисциплинарных исследований текста / И. А. Щирова // *Studia linguistica XX*. Язык в логике времени : наследие, традиции, перспективы : сб. науч. тр. – СПб. : Политехника-сервис, 2011. – С. 203–211.

Яремко Р. Концепція імпліцитного автора та її теоретичні модифікації у західному літературознавстві другої половини ХХ століття / Р. Яремко // *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. – Т. ССLVII : Праці Філологічної секції. – Львів, 2009. – С. 248–256.

Akli M. *Conventional and Original Metaphors in French Authobiography* / Madalina Akli. – New York : Peter Lang Publishing, Inc., 2009. – 271 p.

Attardo S. *Irony as Relevant Inappropriateness* / S. Attardo // *Journal of Pragmatics*. – 2000. – Vol. 32(6). – P. 793–826.

Attwell D. *Doubling the Point : Essays and Interviews*. J. M. Coetzee / David Attwell. – Harvard University Press, 1992. – 438 p.

Baker T. *The (Neuro)–Aesthetics of Caricature : Representations of Reality in Bret Easton Ellis’s *Lunar Park** / T. C. Baker // *Poetics Today*. – 2009. – Vol. 30, No. 3. – P. 471–515.

Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* / Mieke Bal ; [Ch. van Boheemen, transl.]. – [Second ed.]. – Toronto : University of Toronto Press, 1999. – 254 p.

Bara B. G. *Cognitive Pragmatics : The Mental Processes of Communication [Electronic resource]* / B. G. Bara // *Intercultural Pragmatics*. – No. 8–3. – Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2011. – P. 443–485. – Mode of access : [http://www.psych.unito.it/csc/pers/bara/pdf/2011\\_Bara\\_IntercultPragmat.pdf](http://www.psych.unito.it/csc/pers/bara/pdf/2011_Bara_IntercultPragmat.pdf).

Barthes R. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* / R. Barthes // *Image Music Text* / [S. Heath, transl.]. – London : Fontana, 1977. – P. 79–124.

Beaugrande R. *Critical Discourse : A Survey of Literary Theorists* / Robert De Beaugrande. – Norwood, N.J. : Ablex, 1988. – 480 p.

Beaugrande R. *Introduction to Text Linguistics* / Robert-Alain de Beaugrande, Wolfgang Dressler. – London : Longman, 1981. – 288 p.

Benton M. *Literary Biography. An Introduction* / Michael Benton. – Chichester : Wiley-Blackwell Ltd., 2009. – 253 p.

Benton M. *Reading Biography* / M. Benton // *Journal of Aesthetic Education*. – 2007. – Vol. 41(3). – P. 77–88.

Booth W. *The Rhetoric of Fiction* / Wayne Booth. – [Second ed.]. – Harmondsworth : Penguin, 1983[1961]. – 553 p.

Bruner J. *Making Stories : Law, Literature, Life*. – Cambridge, MA/London : Harvard University Press, 2002. – 130 p.

Bruner J. *The Narrative Construction of Reality* / J. Bruner // *Critical Inquiry*. – 1991. – No. 18. – P. 1–21.

Buhler K. *Theory of Language : The Representational Function of Language* / Karl Buhler ; [D. F. Goodwin, transl.]. – Amsterdam : John Benjamins, 1990[1934]. – 508 p.

Butor M. *Travel and Writing* / M. Butor // *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel* ; [M. Kowalewski, ed., J. Powers and K. Lisker, transl.]. – Athens : University of Georgia Press, 1992. – P. 53–70.

Butner J. *When the Facts Just Don't Add Up: The Fractal Nature of Conversational Stories* / J. Butner, M. Pasupathi, and V. Vallejos // *Social Cognition*. – 2008. – Vol. 26, No. 6. – P. 670–699.

Bystrov Ya. *Fractal metaphor LIFE IS A STORY in biographical narrative* / Ya. Bystrov // *Topics in Linguistics*. – 2014. – Vol. 14, No. 1. – P. 1–8.

Caruth C. *Traumatic Awakenings* / Cathy Caruth // *Performance and Performativity* ; [P. Andrew & S.E. Kosofsky, eds.]. – New York : Routledge, 1995. – P. 89–108.

Chrzanovska-Kluczewska E. *Possible Worlds – Text Worlds – Discourse Worlds in a Dialogic Context* / E. Chrzanovska-Kluczewska // *The Contextuality of Language and Culture* / [E. Chrzanovska-Kluczewska, G. Derejczyk, eds.]. – WSEH, Bielsko-Biała, 2009. – P. 157–173.

Cohn D. *The Distinction of Fiction* / Dorrit Cohn. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1999. – 208 p.

*Contemporary Stylistics* ; [M. Lambrou and P. Stockwell, eds.]. – London : Continuum, 2007. – 287 p.

Coulson S. *Constructing Meaning. An Interview with Gilles Fauconnier* / S. Coulson // *Review of Cognitive Linguistics*. – 2011. – No. 9(2). – P. 413–417.

Coulson S. Sarcasm and the Space Structuring Model / S. Coulson // The Literal and the Nonliteral in Language and Thought / [S. Coulson, B. Lewandowska-Tomasczyk, eds.]. – Berlin : Peter Lang, 2005. – P. 124–144.

Coulson S. Semantic Leaps : Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction / Seana Coulson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 314 p.

Croft W. Cognitive Linguistics / William Croft, D. Alan Cruse. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 356 p.

Dancygier B. Blending and Narrative Viewpoint : Jonathan Raban's Travels through Mental Spaces / B. Dancygier // Language and Literature. – 2005. – No. 14(2). – P. 99–127.

Dancygier B. The Language of Stories. A Cognitive Approach / Barbara Dancygier. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 228 p.

Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective / [J. R. Duchan, G. A. Bruder and L. E. Hewitt, eds.]. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1995. – 522 p.

Doležel L. Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds / Lubomir Doležel. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1998a. – 352 p.

Doležel L. Mimesis and Possible Worlds / L. Doležel // Poetics Today. – 1988. – Vol. 9, No. 3. – P. 475–496.

Doležel L. Possible Worlds of Fiction and History / L. Doležel // New Literary History. – 1998b. – Vol. 29, No. 4. – P. 785–809.

Demory P. Ambivalence in Joseph Conrad's A Personal Record : The Anti-autobiographical Autobiography / P. Demory // Pacific Coast Philology. – 1997. – Vol. 32, No. 1. – P. 54–65.

Dolores M. Challenging Our World View : The Role of Metaphors in the Construction of a New (Text) World / Maria P. R. Dolores // Stylistics and Social Cognition. PALA 25 ; [L. Jeffries, D. McIntyre and D. Bousfield, eds.]. – Amsterdam : Rodopi, 2007. – P. 57–69.

Eakin P. J. How Our Lives Become Stories : Making Selves / Paul John Eakin. – Ithaca and London : Cornell University Press, 1999. – 224 p.

Eco U. The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts / Umberto Eco. – Bloomington : Indiana UP, 1984. – 273 p.

Emmott C. Narrative Comprehension. A Discourse Perspective / Catherine Emmott. – Oxford : Oxford University Press, 1997. – 269 p.

Emmott C. Reading for Pleasure : A Cognitive Poetic Analysis of “Twists in the Tale” and other Plot Reversals in Narrative Texts / C. Emmott // *Cognitive Poetics in Practice* ; [J. Gavins, ed.]. – London : Routledge, 2003. – P. 145–159.

Engholt I. B. Tales of Truth and Imagination Generic ambiguity in James Joyce’s *A Portrait of the Artist as a Young Man* and Virginia Woolf’s *Orlando* // A Thesis Presented to The Department of Literature, Area Studies and European Languages University of Oslo MA Degree ; Engholt Ida Brenden. – 2010. – 102 p.

Fauconnier G. Conceptual Intergration Networks / G. Fauconnier, M. Turner // *Cognitive Science*. – 1998. – Vol. 22(2). – P. 133–187.

Fauconnier G. The Way We Think : Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities / Gilles Fauconnier, Mark Turner. – New York : Basic Books, 2003. – 464 p.

Fauconnier G. Mappings in Thought and Language / Gilles Fauconnier. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 205 p.

Fauconnier G. Mental spaces / Gilles Fauconnier. – Cambridge MA : MIT Press, 1994[1985]. – 190 p.

Fauconnier G. Mental spaces : Conceptual Integration Networks / G. Fauconnier, M. Turner // *Cognitive Linguistics : Basic Readings* / [D. Geeraerts, ed.]. – Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2006. – P. 303–371.

Fauconnier G. Spaces, Worlds, and Grammar / G. Fauconnier, E. Sweetser. – Chicago : UCP, 1996. – 237 p.

Fauconnier G. Conceptual Integration and Formal Expression / G. Fauconnier, M. Turner // *Metaphor and Symbolic Activity*. – 1995. – Vol. 10, No. 3. – P. 183–203.

Fillmore Ch. Frames and the Semantics of Understanding / Ch. Fillmore // *Quaderni di Semantica*. – 1985. – Vol. 6(2). – P. 222–254.

Fillmore Ch. Lectures on Deixis / Charles Fillmore. – Stanford, Calif. : CSLI Publications, 1997. – 145 p.

Finan T. E. The “Lords of Life”: Fractals, Recursivity, and “Experience” / T. E. Finan // *Philosophy and Rhetoric*. – 2012. – Vol. 45, No. 1. – P. 65–88.

Fludernik M. Histories of Narrative Theory (II) : From Structuralism to the Present / M. Fludernik // *A Companion to Narrative Theory* ;

[J. Phelan, J. and P. Rabinowitz, eds.]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 38–48.

Fludernik M. Naturalizing the Unnatural : A View from Blending Theory / M. Fludernik // *Journal of Literary Semantics*. – 2010. – Vol. 39(1). – P. 1–27.

Fludernik M. Towards a ‘natural’ narratology / Monika Fludernik. – London and New York : Routledge, 1996. – 472 p.

Fort B. Are Fictional Worlds Really Possible? A Short Contribution to their Semantics / B. Fort // *Style*. – 2006. – Vol. 40, No. 3. – P. 189–197.

Franzosi R. Narrative Analysis—Or Why (and How) Sociologists Should Be Interested In Narrative / R. Franzosi // *Annual Review of Sociology*. – 1998. – Vol. 24. – P. 517–554.

Gavins J. The Absurd Worlds of Billy Pilgrim / [Electronic resource] / J. Gavins // *PALA proceedings online*. – Mode of access : <http://www.pala.ac.uk/resources/proceedings/1999/pdf/gavins.pdf>. – P. 402–416.

Gavins J. The Text World Theory : An Introduction / Joanna Gavins. – Edinburgh University Press, 2007. – 208 p.

Genette G. Figures of Literary Discourse / Gerard Genette ; [A. Sheridan, transl.]. – New York : Columbia University Press, 1982. – 303 p.

Gibbs R. W. The Cognitive Psychological Reality of Image Schemas and their Transformations / R. W. Gibbs, H.-L. Colston // *Cognitive Linguistics : Basic Readings* / [D. Geeraerts, ed.]. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2006. – P. 239–268.

Goffman E. Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience / Erving Goffman. – Massachusetts : Harvard University Press, 1974. – 586 p.

Grady J. Blending and Metaphor / J. Grady, T. Oakley & S. Coulson // *Metaphor in Cognitive Linguistics* / [G. Steen & R. Gibbs, eds.]. – Philadelphia : John Benjamins, 1999. – P. 101–124.

Grice P. Logic and Conversation / P. Grice // *Syntax and Semantics : Speech Acts*. Vol. 3. / [P. Cole & J. Morgan, eds.]. – New York : Academic Press, 1975. – P. 41–58.

Grishakova M. Beyond the Frame: Cognitive Science, Common Sense and Fiction / Marina Grishakova // *Narrative*. – 2009. – Vol. 17, No. 2. – P. 188–199.

Hampe B. Superlative Verb : a Corpus-based Study of Semantic Redundancy in English Verb-particle Constructions / B. Hampe. – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2002. – 274 p.

Hart J. Fictional and Historical Worlds / Jonathan Hart. – Palgrave Macmillan, 2012. – 279 p.

Hawkins H. Strange Attractors : Literature, Culture, and Chaos Theory / Harriett Hawkins. – New York : Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995. – 200 p.

Hayles K. Chaos Bound : Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science / Katherine Hayles. – Ithaca, NY : Cornell UP, 1990. – 309 p.

Herman D. Directions in Cognitive Narratology / D. Herman // Postclassical Narratology. Approaches and Analyses / [J. Alber and M. Fludernik, eds.]. – Columbus : The Ohio State University Press, 2010. – P. 137–162.

Herman D. Cognitive Narratology / D. Herman ; [P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert, eds.]. – Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2009a. – P. 30–43.

Herman D. Narrative Ways of World / D. Herman // Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research / [S. Heinen & R. Sommer, eds.]. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2009b. – P. 71–87.

Herman D. Stories as a Tool for Thinking / D. Herman // Narrative Theory and the Cognitive Sciences. – Stanford, CA : Center for the Study of Language and Information, 2003. – P. 163–191.

Herman D. Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative / David Herman. – Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2002. – 478 p.

Hintikka J. Exploring Possible Worlds // Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences ; [S. Allen, ed.]. – Berlin and New York : de Gruyter, 1989. – P. 52–73.

Ho Y. Corpus Stylistics in Principles and Practice : A Stylistic Exploration of John Fowles' The Magus / Yufang Ho. – London : Continuum, 2011. – 254 p.

Hobbs C. L. The Elements of Autobiography and Life Narratives / Catherine L. Hobbs. – New York : Pearson Longman, 2005. – 143 p.

Hofstadter D. I Am a Strange Loop / Douglas Hofstadter. – New York : Basic, 2007. – 436 p.

Jahn M. Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives : Towards a Cognitive Narratology / M. Jahn // *Poetics Today*. – 1997. – Vol. 18, No. 4. – P. 441–467.

Jay P. Posing : Autobiography and the Subject of Photography / P. Jay // *Autobiography & Postmodernism* / [K. M. Ashley, L. Gilmore, G. Peters, eds.]. – Amherst : University of Massachusetts Press, 1994. – P. 191–211.

Jeffries L. *Stylistics* / L. Jeffries, D. McIntyre. – Cambridge : Cambridge University Press, 2010. – 226 p.

Jeffries L. The Role of Style in Reader-Involvement : Deictic Shifting in Contemporary Poems / L. Jeffries // *Journal of Literary Semantics*. – 2008. – Vol. 37.– P. 69–85.

Johnson M. *The Body in The Mind : The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* / Mark Johnson. – Chicago : University of Chicago Press, 1990. – 272 p.

Johnson-Laird P. N. *Mental Models : Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness* / P. N. Johnson-Laird. – Harvard University Press, 1983. – 528 p.

Koten J. *Fictional Worlds and Storyworlds : Forms and Means of Classification* [Electronic resource] / J. Koten. – Mode of access : [www.phil.muni.cz/koten\\_worlds.pdf](http://www.phil.muni.cz/koten_worlds.pdf) 23.03.2013

Kövecses Z. *The Scope of Metaphor* / Z. Kövecses // *Metaphor and Metonymy at the Crossroads : A Cognitive Perspective* / [A. Barcelona, ed.]. – Berlin : Mouton de Gruyter, 2000. – P. 79–92.

Kövecses Z. *Metaphor : A Practical Introduction* / Zoltan Kövecses. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 375 p.

Kripke S. A. *Semantical considerations on Modal Logic* / S. A. Kripke // *Acta Philosophica Fennica*. – 1963. – No. 16. – P. 83–94.

Labov W. *The Transformation of Experience in Narrative Syntax* / W. Labov // *Language in the Inner City*. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972. – P. 354–396.

Labov W. *Oral Versions of Personal Experience : Three Decades of Narrative Analysis* / W. Labov, J. Waletzky // *Special Volume of a Journal of Narrative and Life History*. – 1997. – Vol. 7(1–4). – P. 12–44.

Lahey E. *All the World's a Subworld : Direct Speech and Subworld Creation in 'After' by Norman MacCaig* / E. Lahey // *Nottingham Linguistic Circular*. – 2004. – No. 18. – P. 21–28.



Lakoff G. Contemporary theory of metaphor / G. Lakoff // Metaphor and thought / [A. Ortony, ed.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 202–251.

Lakoff G. Metaphors We Live by / George Lakoff, Mark Johnson. – [Second ed.]. – London : The University of Chicago Press, 2003. – 193 p.

Lakoff G. More than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor / George Lakoff, Mark Turner. – London : The University of Chicago Press, 1989. – 237 p.

Lakoff G. Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind / George Lakoff. – Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1990. – 614 p.

Lakoff G. Philosophy in the Flesh : The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought / G. Lakoff, M. Johnson. – New York : Basic Books, 1999. – 624 p.

Lamarque P. Truth, Fiction, and Literature : A Philosophical Perspective / P. Lamarque, S. H. Olsen. – Oxford : Clarendon Press, 1996. – 481 p.

Langacker R. Cognitive Grammar. A Basic Introduction / Ronald Langacker. – Oxford University Press, 2008. – 562 p.

Langacker R.W. Foundations of Cognitive Grammar. Vol. I : Theoretical Prerequisites / Ronald W. Langacker. – Stanford University Press, 1987. – 540 p.

Langacker R.W. Grammar and Conceptualization / Ronald W. Langacker. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2000. – 430 p.

Léjeune P. Le pacte autobiographique / Philippe Léjeune. – Paris : Seuil, 1975. – 357 p.

Lenz F. Deictic conceptualisation of space, time and person : Introduction / F. Lenz // Deictic conceptualization of time, space and person ; [F. Lenz, ed.]. – Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2003. – Vol. 112. – P. vii–xiv.

Levinson S. Pragmatics / Stephen Levinson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 420 p.

Lewis D. On the Plurality of Worlds / David K. Lewis. – Oxford ; N.-Y., 1986. – 276 p.

Lewis D. Truth in Fiction / D. Lewis // American Philosophical Quarterly. – 1978. – № 1. – P. 37–46.

Löschnigg M. Postclassical Narratology and the Theory of Autobiography / M. Löschnigg // Postclassical Narratology. Approaches

and Analyses ; [J. Alber and M. Fludernik, eds.]. – Columbus : The Ohio State University Press, 2010. – P. 255–274.

Lyons J. Semantics. Vol. 2 / John Lyons. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – 897 p.

Malmgren C.D. Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel / Carl Darryl Malmgren. – London and Toronto : Associated University Presses, 1985. – 240 p.

Marcus L. Auto/biographical Discourses / Laura Marcus. – Manchester : Manchester University Press, 1994. – 332 p.

Marmaridou S. Pragmatic Meaning and Cognition / Sophia Marmaridou. – Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2000. – 334 p.

Marsh N. How to Begin Studying English Literature / Nicolas Marsh. – [Third ed.]. – New York : Palgrave, 2002. – 97 p.

Massoura K. A Language is Everything you do : The Reflective Self in an Autobiographical Narrative / K. Massoura, M. W J Garner // Journal of Language and Literature. – 2005. – Vol. 4, No. 1. – P. 1–19.

McHale B. Postmodernist Fiction / Brian McHale. – London and New York : Routledge, 1987. – 288 p.

McIntyre D. Point of View in Plays : A Cognitive Stylistic Approach to Viewpoint in Drama and Other Text-types / Dan McIntyre. – Amsterdam : John Benjamins, 2006. – 203 p.

Mikkelsen N. Diamonds within Diamonds within Diamonds : Ethnic Literature and the Fractal Aesthetic / N. Mikkelsen // Melus. – 2002. – Vol. 27, No. 2. – P. 95–116.

Mikkonen K. The “Narrative is Travel” Metaphor: Between Spatial Sequence and Open Consequence / R. Mikkonen // Narrative. – 2007. – Vol. 15, No. 3. – P. 86–305.

Mink L. O. Narrative Form as a Cognitive Instrument / L. O. Mink // The Writing of History / [Robert H. Canary, H. Kosicki, eds]. – Madison : University of Wisconsin Press, 1978. – P. 129–149.

Minsky M. A Framework for Representing Knowledge / M. Minsky // Frame Conceptions and Text Understanding / [M. Minsky, D. Metzger, eds.]. – New York : de Gruyter, 1979[1975]. – P. 1–25.

Moder C. L. Two puzzle pieces. Fitting discourse context and constructions into cognitive metaphor theory / C. L. Moder // English Text Construction. – 2010. – No. 3(2). – P. 294–320.

Nielsen H. S. *Natural Authors, Unnatural Narration* / H. S. Nielsen // *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses* / [J. Alber and M. Fludernik, eds.]. – Columbus : The Ohio State University Press, 2010. – P. 275–292.

Olney J. *Metaphors of Self : The Meaning of Autobiography* / James Olney. – Princeton : Princeton University Press, 1972. – 312 p.

Palinkas I. *Blending and Folk Theory in an Explanation Theory* / I. Palinkas // *Review of Cognitive Linguistics*. – 2014. – Vol. 12(1). – P. 65–97.

Palmer A. *Fictional Minds* / Alan Palmer. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2004. – 275 p.

Pavel T. G. *Ontological Issues in Poetics : Speech Acts and Fictional Worlds* / T. G. Pavel // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1981. – Vol. 40, No. 2. – P. 167–178.

Pavlenko A. *Autobiographic Narratives as Data in Applied Linguistics* / A. Pavlenko // *Applied Linguistics*. – 2007. – Vol. 28(2). – P. 163–188.

Perry M. *Literary Dynamics : How the Order of a Text Creates its Meanings* / M. Perry // *Poetics Today*. – 1979. – No. 1–2. – P. 35–64; 311–361.

Polkinghorne D. *Narrative Knowing and the Human Sciences* / Doland Polkinghorne. – Albany : State University of New York Press, 1988. – 232 p.

Prince G. *Classical and/or Postclassical Narratology* / G. Prince // *L'esprit Créateur*. – 2008. – Vol. 48, No. 2. – P. 115–123.

Prince G. *Narratology : The Form and Functioning of Narrative* / Gerald Prince. – The Hague : Mouton, 1982. – 194 p.

Richardson B. *Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory* / B. Richardson // *Style*. – Vol. 34, No. 2. – 2000. – P. 168–175.

Ricœur P. *Hermeneutics and Human Science : Essays on Language, Action and Interpretation* / Paul Ricœur ; [J. B. Thompson, ed., transl.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1981. – 314 p.

Rubba Jo. *Alternate grounds in the uninterpretation of deictic expressions* / Jo Rubba // *Spaces, Worlds, and Grammar* / [G. Fauconnier, E. Sweetser, eds.]. – Chicago : UCP, 1996. – P. 227–261.

Ruiz J. H. *Understanding Tropes : At the Crossroads Between Pragmatics and Cognition* / Javier Herrero Ruiz. – Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 2009. – 299 p.

Ruiz de Mendoza Ibáñez F. J. Conceptual Schemas as Propositional Idealized Cognitive Models : In Search of a Unified Framework for the Analysis of Knowledge Organization / F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez // C. I. F., Xxiii-Xxiv (1997–1998). – P. 257–270.

Rumelhart D. E. Notes on a Schema for Stories / D. E. Rumelhart // Representation and Understanding : Studies in Cognitive Science / [D. G. Bobrow & A. Collins, eds.]. – New York : Academic Press, 1975. – P. 211–236.

Ryan M.-L. From Parallel Universes to Possible Worlds : Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative / M.-L. Ryan // Poetics Today. – 2006. – No. 27. – P. 633–674.

Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory / Marie-Laure Ryan. – Bloomington : Indiana University, Bloomington and Indianapolis Press, 1991a. – 291 p.

Ryan M.-L. Possible Worlds and Accessibility Relations : A Semantic Typology of Fiction / M.-L. Ryan // Poetics Today. – 1991b. – No. 12(3). – P. 553–576.

Sassón-Henry P. Chaos Theory, Hypertext, and Reading Borges and Moulthrop [Electronic resource] / P. Sassón-Henry // Comparative Literature and Culture. – 2006. – No. 8.1. – Mode of access : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol8/iss1/1>.

Saunders M. Biography and autobiography / Max Saunders // The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature ; [L. Marcus and P. Nicholls, eds.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 286–303.

Schank R. C. Scripts, Plans, Goals, and Understanding / R. Schank, R. Abelson. – Hillsdale, NJ : Earlbaum Assoc., 1977. – 248 p.

Schiffrin D. Crossing Boundaries : The Nexus of Time, Space, Person, and Place in Narrative / D. Schiffrin // Language in Society. – 2009. – Vol. 38. – P. 421–445.

Schiffrin D. In Other Words : Variation in Reference and Narrative / Deborah Schiffrin. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006. – 373 p.

Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse / J. Searle // Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – P. 58–75.

Segal E. M. Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory / E. M. Segal // *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective* / [J. R. Duchan, G. A. Bruder and L. E. Hewitt, eds.]. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1995. – P. 3–18.

Semino E. A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction / E. Semino // *Cognitive Stylistics : Language and Cognition in Text Analysis* / [E. Semino and J. Culpeper, eds.]. – Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2002. – P. 95–122.

Semino E. *Language and World Creation in Poems and Other Texts* / Elena Semino. – Longman : London and New York, 1997. – 273 p.

Semino E. *Text Worlds* / E. Semino // *Applications in Cognitive Linguistics 10* / [G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven, F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez, eds.]. – The Hague : Mouton de Gruyter, 2009. – P. 33–71.

Shanahan M. *Embodiment and the Inner Life : Cognition and Consciousness in the Space of Possible Minds* / Murray Shanahan. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 240 p.

Shen D. *The Stylistics of Narrative Fiction* / Dan Shen // *Language and Style. In Honour of Mick Short* / [D. McIntyre and B. Busse, eds.]. – Palgrave Macmillan, 2010. – P. 225–249.

Simpson P. *Language, Ideology and Point of View* / Paul Simpson. – London : Routledge, 1993. – 184 p.

Smorti A. *Autobiographical Memory and Autobiographical Narrative* / Andrea Smorti // *Narrative Inquiry*. – 2011. – No. 21(2). – P. 303–310.

Sperber D. & Wilson D. *Irony and the use–mention distinction* / D. Sperber, D. Wilson // *Radical Pragmatics* / [P. Cole, ed.]. – New York : Academic Press, 1981. – P. 295–318.

Stalnaker R. C. *Possible Worlds and Situations* / R. C. Stalnaker // *Journal of Philosophical Logic*. – 1986. – No. 15. – P. 109–123.

Stanzel F. K. *A Theory of Narrative* / Franz Karl Stanzel ; [Ch. Goedsche, transl.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. – 328 p.

Stockwell P. *Cognitive Poetics : An Introduction* / Peter Stockwell. – London : Routledge, 2002. – 193 p.

Stockwell P. *Schema Poetics and Speculative Cosmology* / P. Stockwell // *Language and Literature*. – 2003. – Vol. 12, No. 3. – P. 252–271.

Tsur R. Deixis in literature. What *isn't* cognitive poetics? / R. Tsur // Pragmatics & Cognition. – 2008. – Vol. 16, No. 1. – P. 119–150.

Turner M. Frame Blending / M. Turner // Frames, Corpora, and Knowledge Representation ; [R. Favretti, ed.]. – Bologna : Bologna University Press, 2008. – P. 13–32.

Turner M. Reading Minds : The Study of English in the Age of Cognitive Science / Mark Turner. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1991. – 298 p.

Turner M. The Literary Mind / Mark Turner. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 187 p.

Ungerer F. An Introduction to Cognitive Linguistics / Friedrich Ungerer, Hans-Jorg Schmid. – Longman, 1996. – 306 p.

Utsumi A. Verbal Irony as Implicit Display of Ironic Environment : Distinguishing Ironic Utterances from Nonirony / A. Utsumi // Journal of Pragmatics. – 2000. – No. 32. – P. 1777–1807.

Weber J. J. Cognitive Poetics and Literary Criticism : Types of Resolution in the Condition-Of-England Novel / J. J. Weber // European Journal of English Studies. – 2005. – Vol. 9, No. 2. – P. 131–141.

Wenaus A. Fractal Narrative, Paraspaces, and Strange Loops : The Paradox of Escape in Jeff Noon's *Vurt* / A. Wenaus // Science Fiction Studies. – 2011. – Vol. 38, No. 1. – P. 155–174.

Werth P. Text Worlds : Representing Conceptual Space in Discourse / Paul Werth. – London : Longman, 1999. – 390 p.

Werth P. 'World Enough, and Time' : Deictic Space and the Interpretation of Prose / P. Werth // Twentieth-century Fiction. From Text to Context ; [P. Verdonk and J. J. Weber, eds.]. – London & New York : Routledge, 1995. – P. 181–204.

Wilson D. The Pragmatics of Verbal Irony : Echo or Pretence? / D. Wilson, D. Sperber // Lingua. – 2006. – No. 116. – P. 1722–1743.

Verdonk P. "Painting, Poetry, Parallelism : Ekphrasis, Stylistics and Cognitive Poetics" / P. Verdonk // Language and Literature. – 2005. – No. 14(3). – P. 231–244.

Zubin D. A. The Deictic Center : A Theory of Deixis in Narrative / D. A. Zubin, L. E. Hewitt // Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective / [J. R. Duchan, G. A. Bruder and L. E. Hewitt, eds.]. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1995. – P. 129–155.

## ДЖЕРЕЛА ДОВІДКОВОГО І ЛЕКСИКОГРАФІЧНОГО МАТЕРІАЛУ

Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; [пер. з англ. В. Шовкун] ; [наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.

(КСКТ) Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е. С. Кубряковой, В. З. Демьянкова, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузиной. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 248 с.

Крысько В. Г. Словарь-справочник по социальной психологии / В. Г. Крысько. – СПб. : Питер, 2003. – 416 с.

Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.

(ЛСД) Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Терамка. – [Вид. друге, випр., доп.]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.

Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / Алла Петрівна Мартинюк. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. – 196 с.

Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля – К, 2006. – 716 с.

Постмодернизм : энциклопедия / [сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М. : Политиздат, 1986. – 590 с.

Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms / M. H. Abrams. – [Seventh ed.]. – Heinle&Heinle, Thomson Learning, Inc., 1999. – 366 p.

(LDCE) Longman Dictionary of Contemporary English. New edition. – Harlow : Pearson Education Limited, 2006. – 1950 p.

Quinn E. A Dictionary of Literary and Thematic Terms / Edward Quinn. – Facts on File, Inc., 2000. – 360 p.

Prince G. Dictionary of Narratology / Gerald Prince. – Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2003. – 126 p.

Trail G. Y. Rhetorical Terms and Concepts : A Contemporary Glossary / George Y. Trail. – Heinle & Heinle Publishing Company, 2004. – 229 p.

## **ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

Ackroyd P. Chatterton / Peter Ackroyd. – London : Abacus, [1987]1991. – 234 p.

Ackroyd P. London : The Biography / Peter Ackroyd. – New York : Anchor Books, 2003. – 801 p.

Ackroyd P. Milton in America / Peter Ackroyd. – London : Vintage, 1997. – 277 p.

Ackroyd P. Shakespeare : The Biography / Peter Ackroyd. – New York : Anchor Books, 2006. – 672 p.

Ackroyd P. The Casebook of Victor Frankenstein [Electronic resource] / Peter Ackroyd. – Mode of access : [www.aldebaran.ru](http://www.aldebaran.ru)

Ackroyd P. The House of Doctor Dee [Electronic resource] / Peter Ackroyd. – Mode of access : [www.aldebaran.ru](http://www.aldebaran.ru)

Ackroyd P. The Last Testament of Oscar Wilde / Peter Ackroyd. – London : Abacus, 1991. – 185 p.

Amis M. Experience : A Memoir / Martin Amis. – New York : Hyperion, 2000. – 403 p.

Amis M. The Information / Martin Amis. – London : Flamingo, 1995. – 494 p.

Bainbridge B. According to Queeney / Beryl Bainbridge. – New York : Carrol & Graf Publishers, Inc., 2001. – 216 p.

Barnes J. A History of the World in 10 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> Chapters / Julian Barnes. – New York : Vintage Books, 1989. – 308 p.

Barnes J. Arthur and George / Julian Barnes. – London : Vintage Books, 2006. – 505 p.

Barnes J. Flaubert's Parrot / Julian Barnes. – London : Vintage Books, 1990. – 190 p.

Barnes J. Levels of Life / Julian Barnes. – London : Jonathan Cape, 2013. – 128 p.

Barnes J. Nothing To Be Frightened Of / Julian Barnes. – London : Vintage Books, 2009. – 250 p.



Boyd W. *Any Human Heart* / William Boyd. – London : Penguin Books, 2009. – 504 p.

Burgess A. *Nothing Like the Sun : A Story of Shakespeare's Love-life* / Anthony Burgess. – New York : Ballantine Books, 1965. – 223 p.

Byatt A. S. *The Biographer's Tale* / Antonia Susan Byatt. – London : Vintage, 2001. – 265 p.

Byatt A. S. *Possession : A Romance* / Antonia Susan Byatt. – London : Vintage, 1991. – 511 p.

Coetzee J. M. *Boyhood. Scenes from Provincial Life* / J. M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 1998. – 166 p.

Coetzee J. M. *Summertime* / J. M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 1998. – 266 p.

Coetzee J. M. *Youth. Scenes from Provincial Life II* / J. M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 1998. – 169 p.

Conrad J. *A Personal Record* [Electronic resource] / Joseph Conrad. – Mode of access : <http://ebooks.adelaide.edu.au>

Cunningham M. *The Hours* / Michael Cunningham. – London : Fourth Estate, 1999. – 228 p.

Ellis B. E. *Lunar Park* / Bret Easton Ellis. – New York : Vintage Contemporaries, 2006. – 400 p.

Fowles J. *Daniel Martin* / John Fowles. – London : Triad Panther Books, 1977. – 668 p.

Frey J. *A Million Little Pieces* / James Frey. – New York : Anchor Books, 2003. – 432 p.

Fry S. *The Fry Chronicles. An Autobiography* / Stephen Fry. – London : Penguin Books, 2011. – 446 p.

Fry S. *Moab is My Washpot. An Autobiography* / Stephen Fry. – New York : Random House, 1999. – 366 p.

Hastings S. *The Secret Lives of Somerset Maugham* / Selina Hastings. – London : John Murray. – 614 p.

Lessing D. *Under My Skin. Volume One of My Autobiography, to 1949* / Doris Lessing. – New York : Harper Perennial, 1995. – 419 p.

Lessing D. *Walking in the Shade. Volume Two of My Autobiography, 1949–1962* / Doris Lessing. – New York : Harper Perennial, 1998. – 404 p.

Lodge D. *A Man of Parts* / David Lodge. – London : Vintage Books, 2012. – 576 p.

Lodge D. Author, Author / David Lodge. – New York : Viking, 2004. – 390 p.

Lodge D. The Year of Henry James : The Story of a Novel / David Lodge. – London : Penguin Books, 2007. – 332 p.

Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight / Vladimir Nabokov // Novels and Memoirs 1941–1951. – New York : The Library of America, 1996. – P. 1–160.

Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited / Vladimir Nabokov // Novels and Memoirs 1941–1951. – New York : The Library of America, 1996. – P. 359–629.

Naipaul V. S. A Way in the World / V. S. Naipaul. – London : Minerva, 1995. – 369 p.

Naipaul V. S. The Enigma of Arrival / V. S. Naipaul. – London : Penguin Books, 1998. – 318 p.

Nye R. The Late Mr. Shakespeare / Robert Nye. – New York : Penguin Books, 1998. – 399 p.

Raine K. Farewell Happy Fields / Kathleen Raine. – New York : George Braziller, 1973. – 173 p.

Shakespeare W. King Lear [Electronic resource] / William Shakespeare. – Mode of access : <http://shakespeare.mit.edu>

Sheridan P. 44 : A Dublin Memoir / Peter Sheridan. – London : Pan Books, 2000. – 296 p.

Stein G. The Autobiography of Alice B. Toklas / Gertrude Stein. – New York : Vintage Books, 1993. – 252 p.

Tóibin C. The Master / Colm Tóibin. – New York : Scribner, 2004. – 338 p.

Woolf V. Flush : A Biography / Virginia Woolf. – Oxford : Oxford Paperbacks, 2009. – 192 p.

Woolf V. Mrs. Dalloway [Electronic resource] / Virginia Woolf. – Mode of access : <http://gutenberg.net.au>

Woolf V. Orlando / Virginia Woolf. – London : Penguin Books, 1998. – 234 p.

Woolf V. The Death of the Moth, and other essays [Electronic resource] / Virginia Woolf. – Mode of access : <http://ebooks.adelaide.edu.au>

## ДОДАТКИ

### Додаток А

Таблиця А.1

#### Орієнтаційні метафори біографічного наративу та їх концептуальні кореляти

Концептуальна метафора *	Концептуальний корелят метафори
LIFE IS UP (6)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Birth</li><li>• Progress</li><li>• Value</li><li>• Glory</li><li>• Success</li><li>• Game</li></ul>
SUFFERING IS DOWN (5)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Betrayal</li><li>• Crisis</li><li>• Loss</li><li>• Pains</li><li>• Loneliness</li></ul>
HAPPY IS UP (5)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Health</li><li>• Freedom</li><li>• Flavour</li><li>• Occasion</li><li>• Pursuit</li></ul>
SAD IS DOWN (5)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Disappointment</li><li>• Old age</li><li>• Life losses</li><li>• Illnesses</li><li>• Backbreaking</li></ul>
DEATH IS DOWN (4)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Final reward</li><li>• Departure</li><li>• Gloom</li><li>• Anxiety</li></ul>
THE FUTURE IS AHEAD (4)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Residence</li><li>• Possession</li><li>• Hope</li><li>• Chance</li></ul>
THE PAST IS BEHIND (5)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Reminiscences</li><li>• Nostalgia</li><li>• Irreversibility</li><li>• Pride</li><li>• Unexpectedness</li></ul>

\* У дужках зазначена кількість концептуальних корелятів для кожного референтного домена метафори.

**Кількість метафоричних висловлень і дейктичних опозицій у діапазоні корелятивних доменів орієнтаційної метафори**

	<b>Орієнтаційна метафора</b>  <b>Концептуальний корелят</b>	<b>Метафоричні висловлення (%)</b>	<b>Бінарні опозиції</b>	<b>Дейктичні опозиції (%)</b>
1	LIFE IS UP	27 (17 %)	13	7 (54%)
	• Birth	5		
	• Value	3		
	• Progress	2		
	• Glory	4		
	• Success	11		
2	SUFFERING IS DOWN	24 (15 %)	12	5 (42%)
	• Betrayal	3		
	• Crisis	6		
	• Loss	5		
	• Pains	4		
3	HAPPY IS UP	17 (10 %)	12	3 (25%)
	• Health	6		
	• Freedom	4		
	• Flavour	2		
	• Occasion	3		
4	SAD IS DOWN	32 (20 %)	12	3 (25%)
	• Disappointment	10		
	• Old age	9		
	• Life losses	4		
	• Illnesses	4		
5	DEATH IS DOWN	24 (15 %)	12	8 (66%)
	• Final reward	11		
	• Departure	7		
	• Gloom	2		
	• Anxiety	4		

6	THE FUTURE IS AHEAD	17 (10 %)	7	5 (71%)
	• Residence	2		
	• Possession	3		
	• Hope	7		
	• Chance	5		
7	THE PAST IS BEHIND	21 (13 %)	5	4 (80%)
	• Reminiscences	5		
	• Nostalgia	4		
	• Irreversibility	4		
	• Pride	2		
	• Unexpectedness	6		
	Разом:	162	73	35

**Ієрархія сцен і терміналів наративного  
фрейму-сценарію BIOGRAPHICAL STORYTELLING**

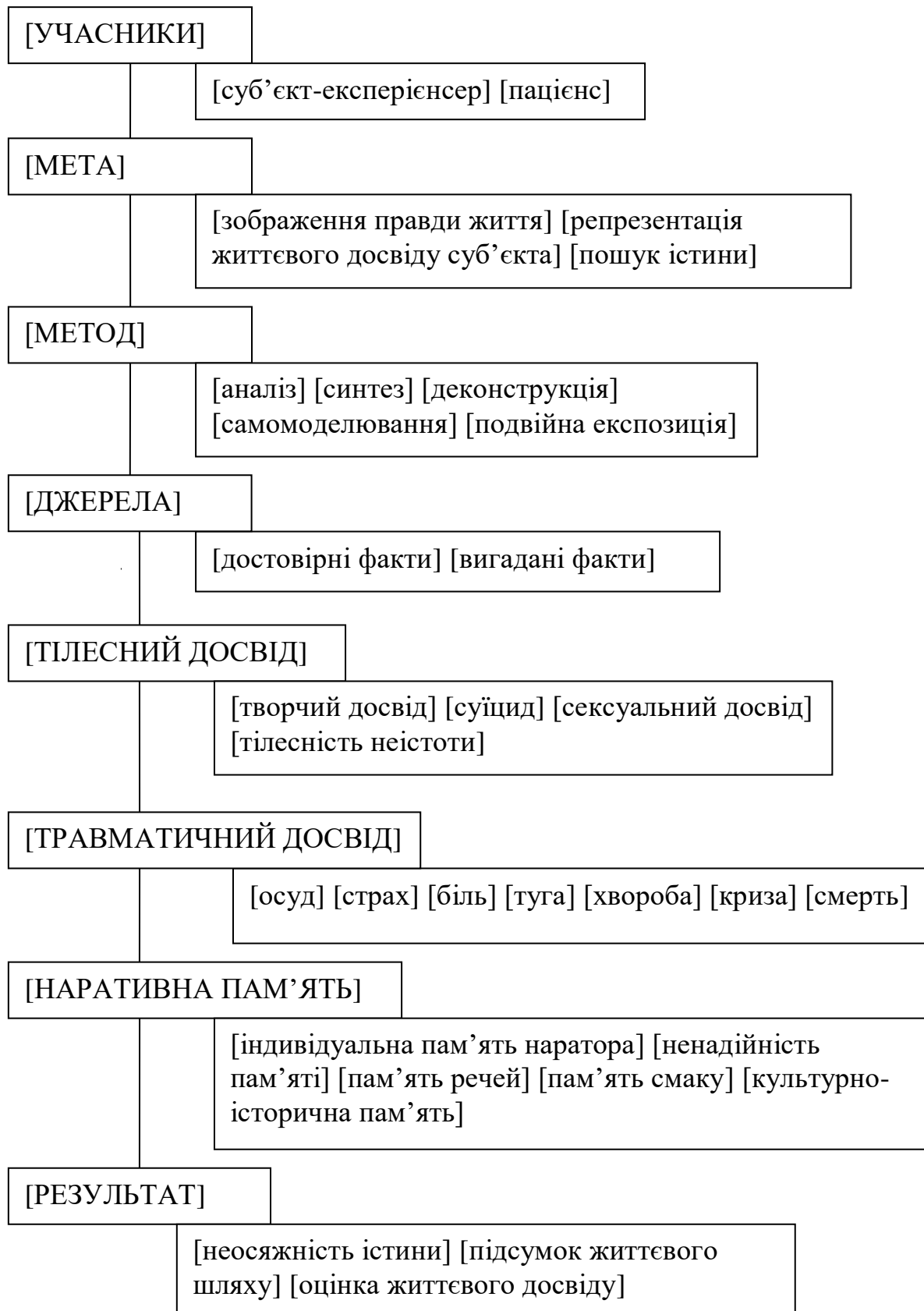
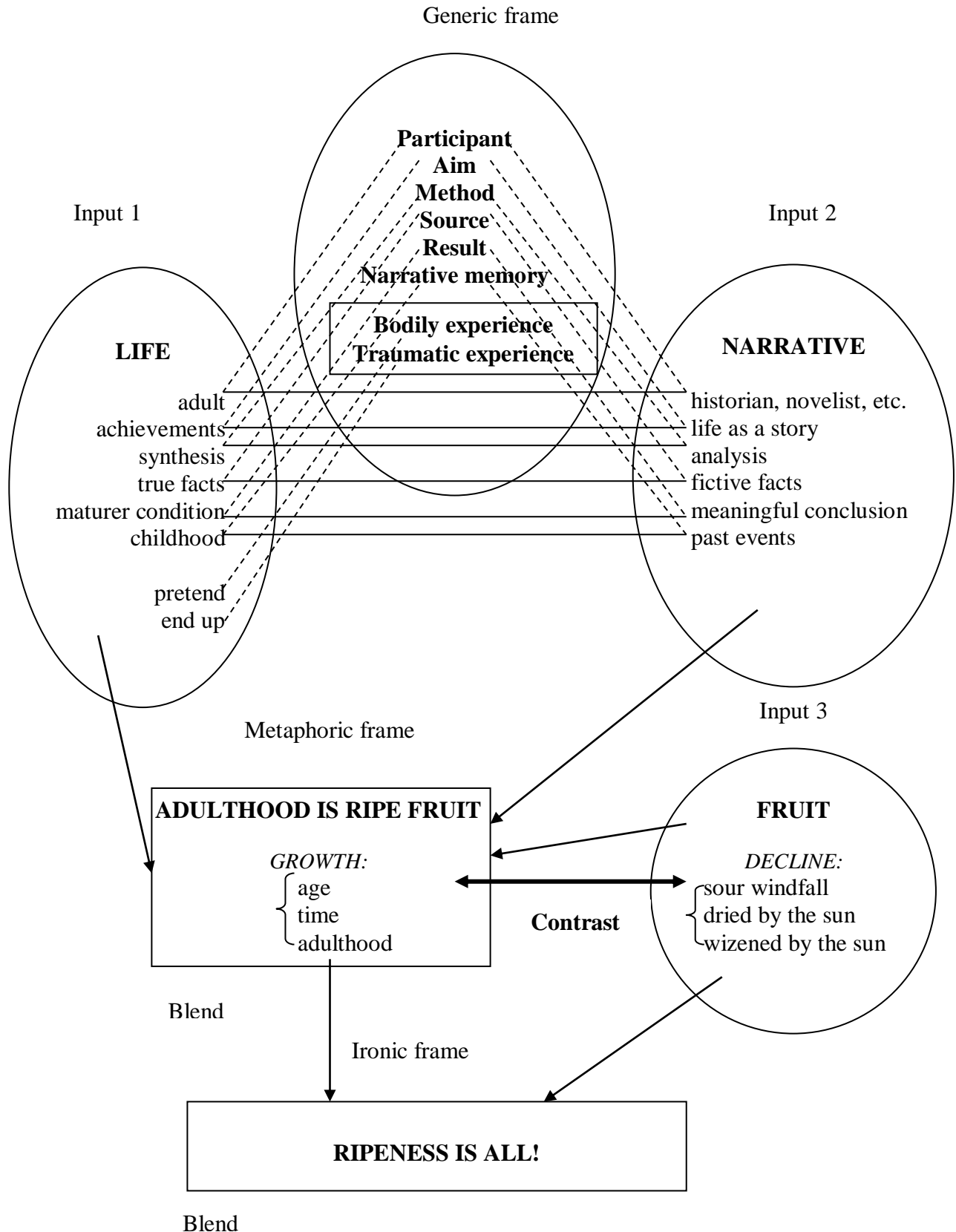
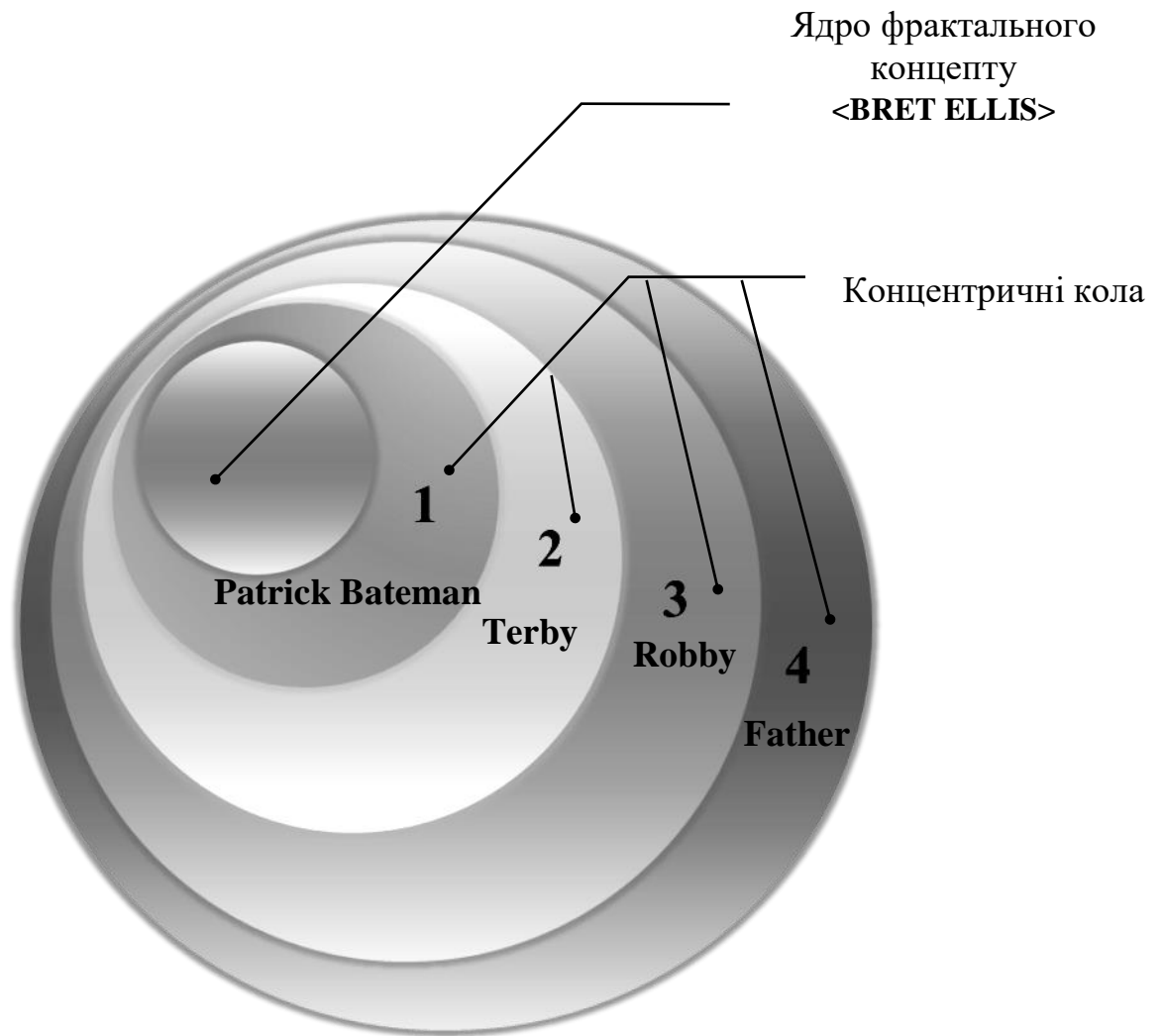


Схема фреймової мережі ментальних просторів для іронічного висловлення *Ripeness is all!*  
(за романом Дж. Барнса “Nothing to be Frightened Of”)

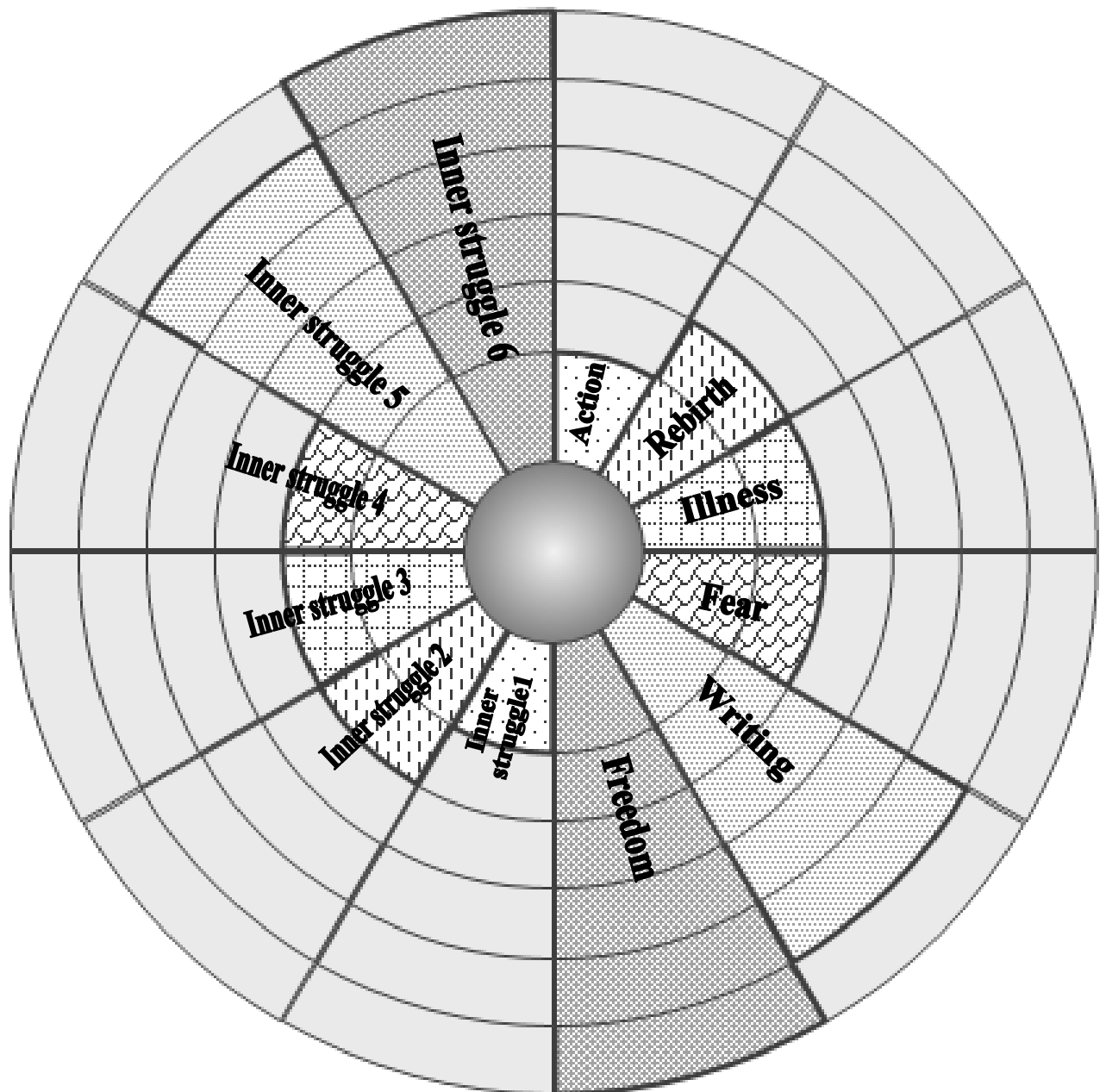


**Концентричні кола фрактального концепту  
<BRET ELLIS> (за романом Б. І. Елліса “Lunar Park”)**

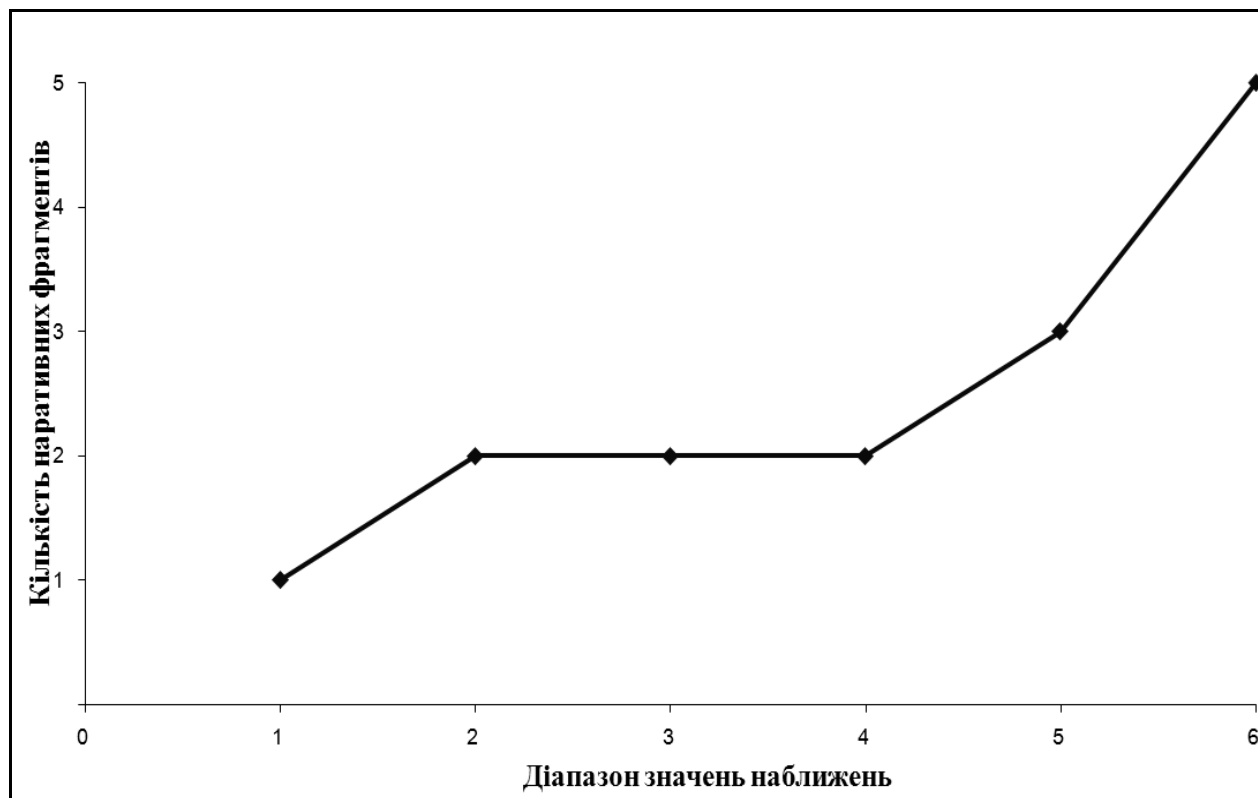




Фрактальні цикли моделі концентричних кіл із ядром фрактального  
концепту <VIRGINIA WOOLF>  
(за романом М. Каннінгема “The Hours”)



**Залежність значень наближень від кількості наративних фрагментів у вкладених фрактальних циклах моделі концентричних кіл (за романом М. Каннінгема “The Hours”)**



## ГЛОСАРІЙ

**Асиметрична двостороння мережа** концептуальної інтеграції (*asymmetric two-sided network*) – це мережа, в якій з обох вхідних ментальних просторів вибірково проектується елементи їх фреймової організації, а організуючим фреймом бленду є один із цих елементів.

**Атрактор** – певна точка упорядкованості відкритої нерівноважної системи, яка притягує до себе всі можливі стани функціонування системи і допомагає перейти до більш стійкого (рівноважного) стану (напр., у біографічному наративі рівноважний стан процесу концептуалізації життєвого досвіду суб'єкта забезпечує фрактальний концепт).

**Біографічний наратив** – це історія, розповідь чи фрагмент оповідного тексту, у якому інформація про життєву історію біографічного суб'єкта зорієнтована на передачу його життєвого досвіду.

**Біографічний суб'єкт** – організаційний конструкт наративу, який репрезентує сукупність життєвого досвіду окремого експерієнсера (*experiencer*).

**Біографія** (грецьк. *bios* – життя і *graphein* – писати) – життєпис, в основі якого лежать факти й події життя окремого суб'єкта, викладені у письмовій формі. Зображуваний суб'єкт може належати до художньої (*fiction*) чи документальної (*non-fiction*) літератури. В біографії не тільки викладено події у житті суб'єкта (народження, освіта, робота, стосунки, смерть), у ній теж зображено досвід переживання цих подій.

**Біфуркація** (лат. *bifurcus* – роздвоєний) – точка галуження відкритої нелінійної системи. Наприклад, від точки галуження розпочинається процес зміни кількості варіантних назв реального референта біографічного суб'єкта у фрактальному концепті <WILLIAM SHAKESPEARE>.

**Бленд метафорично-іронічного модусу** – проекція концептуальних структур із різних (контрастуючих) вхідних просторів, яка створена за допомогою ментальної операції інтегрування (концептуального блендингу) у процесі інтерпретації іронічного смислу, де один вхідний простір закорінений в іронічному висловленні, а інший має в основі реальне когнітивне оточення.

**Дейктична опозиція** – бінарна опозиція просторово-часового дейксису в структурі орієнтаційної метафори.

**Дейктичний простір** (deictic space) або **дейктичний бленд** – це ментальний простір зі своєю власною структурою, де в результаті дейктичної проекції співвідносних організуючих субфреймів із двох вхідних просторів утворюється новий емергентний дейктичний бленд із особовим займенником, яким позначається відповідний дейктичний центр біографічного наративу.

**Дейктичний центр** – когнітивна структура, якою визначається дейктичний простір (бленд) у біографічному наративі, наприклад, автор-суб'єкт, наратор-суб'єкт чи автосуб'єкт.

**Дзеркальна концептуальна мережа** (mirror network) – це мережа, де всі ментальні простори – вхідні, родовий, емергентний – мають однаковий організуючий фрейм, який автоматично забезпечує зв'язок між елементами у цих просторах.

**Конвенційна метафора** – це когнітивна структура, яка відображає систематичні, зафіксовані в досвіді, кореляції між явищами дійсності й структурує повсякденну концептуальну систему людини (напр., LIFE IS A JOURNEY).

**Концепт** – це ментальний конструкт, який репрезентує знання й досвід людини про певний об'єкт чи явище дійсності.

**Концептуалізація** – когнітивний процес систематизації та структуризації накопичених знань людини про навколишній світ і вербалізовану інтерпретацію образів та асоціацій.

**Концептуальна метафора** – це когнітивна структура, яка ґрунтується на осмисленні певних явищ і речей (абстрактних) у термінах конкретних, тобто проекції концептуального домена-джерела (корелята) на концептуальний домен-ціль (референт).

**Концептуальна ознака** – семантична ознака, що бере участь в організації змістової структури концепту, концептуальний елемент семної структури лексеми.

**Концептуальна схема** – це узагальнена за змістом когнітивна композит-структура, яка наділена сутнісними ознаками образної схеми.

**Ментальний простір** – це концептуальний “пакет інформації”, який розгортається онлайн, тобто у момент осмислення та дії.

**Наратив** – зафіксоване у формі тексту дискурсивне утворення, яке є переказом низки взаємопов'язаних подій, у яких беруть участь персонажі, автор/наратор і які відбуваються в певних просторово-часових рамках. Те саме, що **оповідний текст**.

**Наративна ситуація** – це функційно-подієва структура, що накладається на “схему” життєвих подій біографічного суб'єкта в наративі.

**Наративний фрейм** – це схемна структура, яка конструює складний процес сегментації життєвих подій біографічного суб'єкта в наративі.

**Наративний фрейм-скрипт** – це вид фрейму, яким активуються когнітивні контексти про певні дії і переживання суб'єкта-експерієн-сера в наративі.

**Наративний фрейм-сценарій** (сценарний фрейм) – це динамічна когнітивна структура, яка зорієнтована на процедурне представлення стереотипних сцен у наративі.

**Наративні пропозиції** – це концептуальні характеристики фреймів-сценаріїв, які об'єктивують (вербалізують) їхній зміст.

**Образ-схема** – це ментальна репрезентація досвіду суб'єкта, яка має внутрішню структуру, за допомогою якої вона й актуалізується у свідомості мовної особистості.

**Оповідний текст** – те саме, що **наратив**.

**Організуючий субфрейм ментального простору** – це фрейм, який специфікує процес концептуальної інтеграції структурних елементів у дейктичних проєкціях та відображає зв'язки між ними в концептуальній фреймовій мережі ментальних просторів наративу.

**Орієнтаційна метафора** (orientational metaphor) – концептуальна метафора, в структурі якої зона просторово-часового дейксису є результатом взаємодії доменів референтної сфери з концептуальними корелятами просторової (UP, DOWN, AHEAD, BEHIND) орієнтації.

**Проста концептуальна мережа** (simplex network) – це мережа, у якій на основі принципу зв'язності елементи одного вхідного простору взаємодіють з елементами іншого вхідного простору.

**Реверсія** (reversion) – ментальна операція, яка дозволяє реконструювати смисл висловлення, протилежного (оберненого) до висловленого.

**Різномасштабна концептуальна мережа** (double-scope network) – це мережа, у якій вхідні простори мають різні організуючі фрейми (які часто конфліктують між собою), а організуючий фрейм емергентного простору, включаючи проєкції кожного з них, має власну структуру, яка не є похідною від жодного із вхідних просторів.

**Родовий простір** (generic space) у теорії концептуальної інтеграції – це ментальний простір, який відтворює концептуальну структуру, спільну для обох вхідних просторів.

**Самоподібність** – фрактальна властивість системи, в якій структурна організація будь-якого елемента повністю або частково повторює структуру інших елементів і системи загалом.

**Схема** – один із видів когнітивних ідеалізованих моделей, що стосується знань людини про певний аспект дійсності і є невід’ємною частиною концептуальної системи людини.

**Сценарій** – це динамічне ментальне утворення (структура свідомості), різновид фрейму, що містить схемну інформацію про визначену у просторі і часі послідовність стереотипних сцен про суб’єкти, об’єкти, ситуації чи події у наративі.

**Флуктуація** (лат. *fluctuatio* – коливання) – випадкові коливання, які призводять систему до стану нерівноважності. У випадку, коли коливання посилюються, відбувається запуск внутрішніх процесів самоорганізації системи (напр., флуктуації, які розхитують референтне поле фрактального концепту, розмежовуються за параметром [+] / [-]: [+] реальний референт біографічного суб’єкта / [-] фікційний референт біографічного суб’єкта; [+] дійсний світ / [-] наративний світ).

**Фрактал** (лат. дієсл. *fragere* – ламати і лат. прикм. *fractus* – роздрібнений, ламаний, який складається з фрагментів) – це рекурсивна самоподібна або наближено самоподібна модель, яка розкладається на фрагменти, кожен з яких є зменшеною копією цілої форми (Б. Мандельбро).

**Фрактальна ітерація** (лат. *iteratio* – повторюю) – це процес багаторазового повторення подібної структури (кроку) за аналогією з попереднім повторенням.

**Фрактальна метафора** – динамічна концептуальна структура, яка експлікує якісну сутність самоподібності концептуалізованих фрактальних фрагментів наративу.

**Фрактальна модель-матриця** – сукупність міждоменних аналогічних концептуальної метафори, які накладаються на самоорганізовану систему біографічного наративу.

**Фрактальна рекурсія** (лат. *recursiō* – повернення) – це процес повторення за певним алгоритмом або формулою, коли результат попереднього кроку ітерації стає початковою умовою для наступного.

**Фрактальний концепт** – це динамічна когнітивна структура, в основі якої лежить принцип самоподібності і параметр флуктуації. Засобом вербалізації фрактального концепту може бути, наприклад, окремий фрагмент (або фрагменти) біографічного наративу, який містить певну кількість референтів на позначення біографічного суб'єкта.

**Фрейм** – схемна структура репрезентації знання, у якій відображено набуту людським досвідом інформацію про певні стереотипні сцени, ситуації, події.

**Художня біографія** – це літературний жанр, у якому факти, які стосуються життя конкретної людини, змішуються з мистецтвом розповідання.

Наукове видання

БИСТРОВ Яків Володимирович

**АНГЛОМОВНИЙ БІОГРАФІЧНИЙ НАРАТИВ  
У ВИМІРАХ  
КОГНІТИВНОЇ ЛІНГВІСТИКИ  
І СИНЕРГЕТИКИ**

**Монографія**

Літературний редактор – *Іван Думчак*  
Комп'ютерна верстка – *Віра Яремко*  
Дизайн обкладинки – *Володимир Кушнір*

На обкладинці – портрет Вільяма Шекспіра взято з веб-сайту  
<http://baretheatre.org/shakespeares-canon>

**ISBN 978-966-2343-19-9**

Підписано до друку 01.02.2016 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Ум. друк. арк. 18,6.  
Гарнітура “Times New Roman”.  
Тираж 300 прим. Зам. № 72.



Видавець Кушнір Г.М.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів  
видавничої продукції: серія – ІФ № 31, від 26.01.2009 р.  
76000, м. Івано-Франківськ,  
вул. Шота Руставелі, 1,  
тел. 099 700-47-45