

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ КИЇВСЬКИЙ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
кафедра теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

з літературознавства

на тему: **«НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ РОМАНУ «ЙОГО ПЛАН  
ПОМСТИ» (“HIS BLOODY PROJECT”) Г. М. БЕРНЕТА»**

студентки групи Мла 51-19  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови та  
літератури (переклад включно), перша –  
англійська  
освітньої-професійної програми  
Світова література і художній переклад  
(англійська мова і друга іноземна мова)  
Грицини А. Б.

Допущена до захисту  
«\_\_» \_\_\_\_ року

Науковий керівник  
кандидат філологічних наук, доцент  
Рикова Г. С.

Завідувач кафедри  
Шимчишин М. М.

(підпис)

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ЄКТС\_\_

**Київ – 2020 рік**

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE**

**KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY**

**Professor V. I. Fesenko Chair of Theory and History of World Literature**

**Master's Qualification Paper**

**NARRATOLOGICAL STRATEGIES IN G. M. BURNET NOVEL**

***HIS BLOODY PROJECT***

**ANDRIANA HRYTSYNA**

Group MLa 51-19

Department of Germanic Philology

Research Adviser

Associate prof., PhD

**HANNA S. RYKOVA**

Kyiv – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ТЕОРІЇ ОПОВІДІ.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Наративність: витоки та історія поняття.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1.1. Історія формування теорії оповіді.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1.2. Поняття «наративності»: класичний та структуралістський погляди.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1.3. Ознаки художньої оповіді.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2. Засоби реалізації наративних стратегій в художніх творах.....</b>	<b>18</b>
<b>1.2.1. Оповідні інстанції та точка зору в художніх текстах.....</b>	<b>18</b>
<b>1.2.2. Трансформації часу та порядку оповіді.....</b>	<b>25</b>
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>29</b>
<b>РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ У РОМАНІ «ЙОГО ПЛАН ПОМСТИ» («HIS BLOODY PROJECT») Г. М. БЕРНЕТА.....</b>	<b>31</b>
<b>2.1. Ознаки художнього наративу в романі.....</b>	<b>32</b>
<b>2.2. Змінні типи нарації роману «Його план помсти».....</b>	<b>41</b>
<b>2.3. Трансформації часу та порядку оповіді як спосіб побудови наративу в романі.....</b>	<b>50</b>
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>67</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>70</b>
<b>RESUME.....</b>	<b>75</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>76</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>84</b>

## ВСТУП

Питання системи побудови твору набуває все більшої актуальності у добу структуралізму. З розвитком літератури відбувалася також еволюція принципів, схем побудови твору, які зміщують увагу з автора, історичних, культурних аспектів на текст та читача. Така зміна вимагала нових видів аналізу тексту і одним з них став наратологічний. Його популярність була продиктована спробою систематизувати наративні структури. На сучасному етапі розвитку наратології актуальність цього виду аналізу зумовлена думкою, що культура, в тому числі й література, може розглядатися як штучностворений об'єкт. Сучасна література все більше розвивається у напрямі гри з структурою тексту, наративними стратегіями та часопросторовими трансформаціями. Вищезазначені прийоми побудови твору зосереджують увагу на читачеві та впливі на нього нетрадиційних наративних стратегій. Вивчення функціональної сторони оповідних стратегій, актуальне і донині, є очевидним результатом трансформації наративного дискурсу у кінці ХХ–ХХІ ст.

У цій роботі досліджуватиметься роман шотландського письменника Г. М. Бернета «Його план помсти» (“His Bloody Project”, 2015), який був номінований на Букерівську премію та став найбільш продаваним у букерівському списку. Тяжіння автора до кінематографічного зображення подій та використання оригінальних стратегій оповіді стали причиною вибору саме цього роману в якості об'єкту нашого дослідження.

**Актуальність** дослідження обумовлена недостатньою вивченістю творчості шотландських письменників (серед вітчизняних дослідників шотландської літератури варто назвати В. Іваненко, К. Багратіон-Мухранська, Н. Янусь, та ін.), зокрема Г. М. Бернет, у вітчизняному літературознавстві, а також необхідністю більш детального аналізу особливостей конструювання наративу та його впливу на читача.

Огляд попередніх досліджень дозволяє зробити висновки, що питання наратологічного аналізу тексту порушувалися у роботах німецьких,

французьких та американських дослідників (Ж. Женетт [16], Ш. Ріммон-Кінан [56], Ц. Тодоров, В. Шмід [44], М. Флудернік [50], К. Гамбургер [47], Р. Барт [3], Ф. Штанцель [31]). У вітчизняній наратології важливим є доробок Р. Гром'яка [14], І. Папуші [29], Л. Мацевко-Бекерської [27], О. Вещикова [9], О. Собчука [41], М. Бехта [6], І. Бехта [5], Н. Римар [38].

Окрім цього питання наративних стратегій у романі Г. М. Бернета «Його план помсти» ще не було досліджено у вітчизняному літературознавстві, що зумовлює актуальність цього дослідження.

**Об'єкт дослідження** – роман Г. М. Бернета «Його план помсти».

**Предмет дослідження** – наративні стратегії у романі Г. М. Бернета «Його план помсти».

**Мета дослідження** – теоретично дослідити основні питання теорії оповіді та практично проаналізувати засоби реалізації наративних стратегій у романі Г. М. Бернета «Його план помсти».

Об'єкт, предмет та мета обумовили постановку таких **завдань дослідження**:

1. Охарактеризувати історію формування теорії оповіді.
2. Проаналізувати структуралістський та класичний погляди на поняття «наративності» .
3. Дослідити ознаки художньої оповіді.
4. Проаналізувати види оповідних інстанцій та точок зору у художніх творах.
5. Охарактеризувати типи трансформацій часу та порядку оповіді.
6. Дослідити ознаки художнього наративу в романі Г. М. Бернета «Його план помсти».
7. Визначити змінні типи нарації роману Г. М. Бернета «Його план помсти».
8. Проаналізувати трансформації часу та порядку оповіді як спосіб побудови наративу в романі.

**Методи дослідження.** У процесі аналізу роману «Його план помсти» Г. М. Бернета використано загальнонаукові та спеціальні літературознавчі методи. Провідним методом аналізу було обрано наратологічний. **Методологічною основою** дослідження стала наратологічна теорія. Зокрема було застосовано концепцію фокалізації Ж. Женетта, типологію нараторів (оповідних інстанцій) В. Шміда, Ж. Женетта, Ф. Штанцеля та концепцію трансформацій часу та порядку оповіді Ж. Женетта.

**Матеріалом дослідження** став роман «Його план помсти» Г. М. Бернета.

**Наукова новизна дослідження.** Вперше у вітчизняному літературознавстві досліджено наративні стратегії у романі «Його план помсти» Г. М. Бернета. Ця робота може слугувати точкою відліку у подальших аналізах.

**Структура та обсяг роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури (61 позиція). Загальний обсяг дослідження становить 92 сторінки, із них 73 сторінки основного тексту.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ТЕОРІЇ ОПОВІДІ

## 1.1. Наративність: витоки та історія поняття

### 1.1.1. Історія формування теорії оповіді

Наратологія, за В. Шмідом «теорія оповіді» [44], сформувалася як окрема теорія аналізу тексту наприкінці 60-х років ХХ століття. Основу для розвитку наратології склали праці французьких структуралістів, таких як: Р. Барт, Ц. Тодоров, К. Бремонд, Ж. Женетт. Незважаючи на те, що наратологія бере початок у структуралізмі, теорія оповіді акумулювала структурологічні принципи та розвинулася в окрему дисципліну.

Хоча процес формування теорії оповіді датується 60-70-ми роками ХХ століття, варто зазначити, що зацікавленість наратологічними методами дослідження існувала й ще раніше в середовищі російських формалістів, серед яких Б. Томашевський [43], В. Шкловський, Б. Ейхенбаум [24]. Також праці В. Проппа [34], П. Лаббока, Г. Джеймса вирізняються наратологічною спрямованістю [29]. Якщо ж говорити саме про зародження наратології, то важливою постаттю в цьому процесі був Арістотель, з якого почалася історія цієї науки. Він виділив головні елементи оповіді, такі як, герой і дія, та головні елементи сюжету: гамартія, анагнорисис та перипетія [1]. Арістотелевські складові оповіді важливі для історії наратології через те, що їх пошук відбувався за усіма наратологічними канонами: аналіз різних оповідей, пошук спільних ознак, схожості, зв'язків та дослідження окремих характеристик. Період розвитку наратології від Арістотеля до ХХ ст. безумовно вніс свій вклад в еволюцію теорії оповіді, але оскільки для нашого дослідження вагомими є методи, які з'явилися в працях російських формалістів, французьких та німецьких структуралістів, то, ми вважаємо, доцільним перейти до їхньої характеристики.

Однією з фігур, яка мала важливе значення для розвитку наратології був В. Пропп та його праця «Морфологія чарівної казки» (1928). У ній вчений використовує методи наратологічного аналізу та визначає структуру наративу

в казці на основі послідовності функцій (31) та класифікації персонажів (7) [57]. Таким чином В. Пропп вивчав основи будь-якого нарративу та найважливішим для формування наратології була дефініція понять сюжет та фабула. За В. Проппом, фабула – це події в хронологічному порядку, сюжет – форма оповіді [34]. Ключовим для наратології є останнє поняття, що характеризує як саме оповідають той чи інший сюжет, та які методи й техніки при цьому застосовуються. Однак у системі В. Проппа немає опису нарації історії (стилю, позиції, точки зору тощо). Проте саме його дослідження дає змогу наступному поколінню науковців створити новий напрям в аналізі тексту, а пізніше усіх сфер життя [35].

Очевидним є те, що російські науковці-формалісти цікавилися саме наратологією, проте на час їхньої академічної діяльності теорія оповіді ще не була сформована й усі їхні напрацювання трактувалися з точки зору інших теорій. Наратологія як дисципліна почала формуватись з 1966 року, коли французький журнал “Communications” опублікував статтю «Структурний аналіз нарративу» [46]. У 1969 році поняття «нاراتології» було запропоновано Цветаном Тодоровим у роботі «Грамматика «Декамерону», яку він визначав як теорію структур нарративу. Саме його діяльність сприяла популяризації наратології серед прихильників структуралізму у Франції [41].

Структуралізм став основою для розвитку наратології. Представники цього напрямку розглядали нарративи як лінгвістичні феномени, що давало можливість аналізувати їх за допомогою моделі Фердинанда де Соссюра [12]. За Ф. де Соссюром знак – бінарний і складається з «означувач» (що являє собою акустичний образ) и «означуване» (поняття) [42]. Ця дихотомія була переглянута у категоріях наратології. Так, наприклад, поняття нарації можна співставити з «означувач (signifier)» у Ф. де Соссюра та «сюжетом» у В. Проппа, що показує як саме побудований нарратив. Структуралісти аналізували тексти з точки зору їхньої будови, лінгвістичних особливостей, які, в тій чи іншій мірі, створювали нарратив. Вони прагнули побачити спільні



особливості для всіх наративів, що стало поштовхом для створення чіткої термінології складових наративу [30].

Протягом ХХ століття наратологія як наука швидко розвивалася та розширила межі свого застосування з вузько спрямованої літературної спеціалізації до філософії, психології, бібліології, фольклористики, комунікативної теорії, тощо, і здобула визнання у Франції (Барт, Бремонд, Женетт, Крістева, Тодоров), Німеччині (Шмід), Італії (Еко) [18].

На сьогоднішній день можна говорити про дві фази в історії наратології: класична та посткласична. Перша фаза (середина 1960-х початок 1980-х) характеризується цікавістю до так званих «наративних універсалій»: наративні жанри, нарація, сюжетна структура. Пізніше наратологію описували як метод, дисципліну та теорію [29]. Звідси логічним висновком є те, що наратологія розглядалася вже як дисципліна, що охоплює практичні та теоретичні підходи до наративу [46, с. 184].

Протягом другої посткласичної фази було визначено, що наратологія це дисципліна, яка не обмежується лише наратологією, а застосовується в міждисциплінарних підходах. У цю фазу з'являються такі різновиди наратології як: феміністична, когнітивна та постмодерна [28]. Тож, можна говорити про два погляди на поняття наратології: формалістсько-структуралістське та міждисциплінарне [46, с. 185]. Міждисциплінарність, у свою чергу, передбачає залученість наратологічних підходів у інші сфери, таким чином наратологія стає способом аналізу не лише вербальних та літературних текстів, а розвивається в інших напрямках. Наприклад, на сьогоднішній день загальновизнаними є такі школи наратології: тематична, трансмедійна та постструктуралістська [29].

Посткласична наратологія, як правило, протиставляється класичній наратології через опозиції: наратив – процес читання наративу, статичний продукт – динамічний процес, бінарні опозиції – загальнокультурна інтерпретація, встановлення граматики наративу – застосування аналітичного інструментарію в інтерпретації [33]. На сьогоднішній день можна говорити

про посткласичні наратології, які значно відрізняються від класичної теорії оповіді та одночасно є взаємопов'язаними, хоч і різноспрямованими.

Теорія оповіді формувалася у тісній взаємодії з структуралістськими концепціями, чим і пояснюється тяжіння наратології до структурного аналізу наративу на початкових стадіях розвитку. З відходом від структуралістських принципів спостерігається міждисциплінарний розвиток теорії оповіді та структурно й теоретично нових поглядів на наративи та їхній аналіз.

### **1.1.2.Поняття «наративності»: класичний та структуралістський погляди**

Наратологічний аналіз будь-якого тексту неможливий без чіткого розуміння понять «наративний» та «наративність». Літературознавча енциклопедія [19, с. 94] визначає наративність як ознаку оповідного тексту, певну сукупність інтертекстуальних, формальних, контекстуальних властивостей, які диференціюють наратив від ненаративу. Концептуально інше визначення наративності запропонувала М. Флудернік: «наративність – це функція текстів, що зосереджена на досвідченості антропоморфного типу» [51, с. 114]. Існує велика кількість визначень наративності, що відрізняються поглядами на наратив та ті ознаки, які властиві йому. В літературознавстві наративність, як правило, розглядають з двох точок зору: класичної та структуралістської. Перша сформувалася в німецькій традиції класичної оповіді, друга – в структуралістській наратології [44].

Згідно з німецькими теоретиками наратології, або як її в той час називали теорії оповіді (Erzählforschung, Erzähltheorie), твори класифікували як наративні за ознаками комунікативної структури [44]. Тобто, наративність існувала не лише в галузі словесної комунікації, а саме в творах, які містили «наративне авторство», окрім ліричних кінематографічних та драматичних текстів [30]. Наративність, перш за все, характеризували залежно від наявності

«оповідача» або «розповідача» [44], тобто голосу, який був опосередковано присутнім в тексті, але в той же час не співпадав з емпіричним автором.

В класичній теорії оповіді саме присутність наратора («оповідача», «розповідача») є ознакою наративного твору. Наратор відіграє роль посередника між автором та читачем і саме крізь призму його сприйняття читач розуміє оповідь. За К. Фрідемманн оповідь є дійсною, тобто реальною, тією, що відбувається зараз, а не подія, що описується оповідачем. Іншим поняттям за допомогою якого визначають наративність є «опосередкованість» [31, с. 25-26], яка є визначальною ознакою оповіді. Згідно з цим поняттям люди розуміють світ не таким, яким він існує в реальності, а таким, яким він представляється за допомогою опосередкованого розуму, який транслює своє сприйняття світу на реципієнта. Крім цього Ф. Штанцель презентує три елементи наративної ситуації: спосіб (форма оповіді), особа (стосунки між наратором та персонажами) та перспектива (те, що направляє реципієнта на сприймання фіктивної реальності) [39]. Літературознавець не лише звертає увагу на наратора, а й на читача.

Як уже зазначалося, друге поняття наративності сформувалося в структуралістській наратології і саме для цієї концепції Ц. Годоров запропонував назву «нاراتологія» [30]. З цієї точки зору важливою уже є структура того, що оповідається, а не структура комунікації як це було в класичній теорії. У цьому розумінні «нاراتивний» має протилежне значення до «дескриптивного» чи «описового» і вказує на певну структуру оповіді та часу. Якщо говорити про наративні тексти, то, у баченні структуралістів, це тексти, які оповідають певну історію, що має в своїй основі «подію». За В. Шмідом однією з ознак наративного тексту є «подієвість», тобто зміна початкової ситуації: зовнішньої або внутрішньої [44].

Наративність у цьому розумінні близька до визначення «фабульності» Б. Томашевського. Різниця полягає у тому, що Б. Томашевський наполягав на необхідності наявності каузальних (причинно-наслідкових) відношень [43], в той час як для наративності у структуралістському розумінні важливими були

наявність зміни стану та часової структури. Таким чином, за структуралістським поняттям наративності можна розглядати будь-які види мистецтва, за умови, якщо вони мають темпоральну структуру та містять зміну ситуації, тобто подію.

Ю. Лотман визначав подію, як «переміщення героя через межу семантичного поля» або як «перетин забороненої межі» [23, с. 282]. Згідно з цим, подія це відхилення від нормативних правил чи устроїв характерних для даного світу, тобто те, що змінює порядок світу. Для того, щоб подія вважалася дійсною необхідно дотриматися певних умов, серед них: фактичність або реальність [44].

Першою та визначальною умовою події є *реальність* зміни, що передбачає справжню, фізичну зміну в фіктивному світі. Тобто, зміна не може бути вигаданою або уявною. Суб'єкт повинен пережити її в реальності, а не увісні або маренні. В цьому й полягає суть події, її не вигадують, її проживають. Другою важливою умовою події є *результативність*, а саме реалізація зміни в повній мірі, тобто до кінця, за час нарації. Подія не може вважатися дійсною, якщо зміна лише почалась або хтось намагається її здійснити, або якщо її здійснюють в даний момент. Лише за наявності цих двох умов зміну можна вважати подією. Звичайно, як будь-яке поняття, подієвість має різні ступені, і таким чином може бути більш чи менш подієвою [44]. До критеріїв ступеня подієвості В. Шмід відносить: релевантність, непередбачуваність, конзекутивність, невідворотність та неповторюваність [44].

Перш за все, ступінь подієвості підвищується пропорційно *важливості* певної зміни для фіктивного світу. Занадто прості, звичні дії не можуть вважатися подіями, якщо вони є незначними в загальній картині фіктивного світу й в сприйнятті окремого суб'єкта. Наприклад, у «Перевтіленні» Ф. Кафки сама подія «перевтілення» є нетривіальною та показує досить високий ступінь подієвості в аксіології Грегора Замзи. Проте подія втрати єдиного годувальника сім'ї показує більш високий ступінь подієвості, так як

ця зміна вплинула на всю структуру фіктивного світу та зачепила усіх його центральних мешканців, в той час як перетворення на комаху хвилювало лише протагоніста.

Важливим для подієвості та наративності загалом є також *непередбачуваність*, іншим словом парадоксальність. Як уже зазначалося, подія протиставляється загальноприйнятим правилам фіктивного світу. За В. Шмідом подія порушує «доксу», тобто очікувану послідовність дій протагоністів [44]. Якщо зміна закономірна або очікувана, то її неможливо охарактеризувати як подію, навіть якщо ця зміна важлива для окремого персонажа. Краще зрозуміти це поняття можна за допомогою визначення Ю. Лотмана, що подія – це те, що трапилося, хоча могло і не траплятися [23, с. 285]. Для прикладу все те ж «Перевтілення», перехід протагоніста від класу ссавців до класу комах є безперечно непередбачуваним, таким, що порушує звичний хід речей. Такі дії мають високий ступінь подієвості через свою непередбачуваність та аномальність.

*Непередбачуваність* та *релевантність* є основними ознаками для визначення ступеня подієвості, крім них можна виділити ще три другорядні ознаки. Перша з них – *конзекутивність*. Важливим є те, які наслідки має подія в житті персонажа, його ментальній та фізичній стабільності. Якщо дія супроводжується зміною поглядів персонажа або ж його стилю життя, то таку дію з упевненістю можна назвати подією. Іншою ознакою подієвості є *невідворотність*. Ступінь подієвості підвищується відповідно до неможливості анулювання зміни. Подія передбачає зміну поглядів персонажа та встановлення нових цінностей. Чим менша ймовірність повернення персонажа до його початкових переконань, тим більший ступінь подієвості. Останньою ознакою ступеня подієвості можна вважати *неповторюваність*, що передбачає одноразовість події. Якщо зміни повторюються, то вони перестають бути подіями, а стають рутинними описовими діями. Як відомо означення «описовий» не застосовується для характеристики наративності, й тому повторюванні дії становлять нульовий ступінь подієвості.

Варто зазначити, що ці критерії допомагають визначити ступінь подієвості, проте потрібно розуміти, що не усі події задовольняють ці критерії однаковою мірою. Тим не менш вони дають чітке розуміння подієвості, що складає основу для визначення наративності того чи іншого тексту.

Таким чином, можемо узагальнити, що чіткого та однозначного визначення наративності важко досягнути через відмінність категорій та понять, які беруться за основу при характеристиці наративності. У класичній теорії оповіді наративність визначається категоріями наратора, опосередкованості та комунікативної структури. Структуралістське розуміння наративності звертається до понять структури оповіді, подієвості та події. У практичному розділі цієї роботи найбільш продуктивними, з нашої точки зору, будуть такі категорії класичної та структуралістської теорії оповіді як: наратор, подія, структура нарації.

### **1.1.3.Ознаки художньої оповіді**

За В. Шмідом основними ознаками художньої оповіді є наративність, фікціональність та естетичність [44]. Наративність, ознака, яка розглядалася в попередньому підрозділі, дає нам розуміння кордонів між наративним та описовим твором. Звичайно, ці межі не завжди є чітко окресленими, адже будь-який наратив включає елементи опису, які дають йому певну статичність. Крім цього, для зображення персонажів, ситуацій і навіть дій використовуються описові елементи, щоб створити цілісну картину події. І, навпаки, описові твори використовують оповідні стратегії для зображення подій, які неможливо відобразити за допомогою статичних елементів.

Для того, щоб визначити чи належить твір до наративних (оповідних) чи до описових, потрібно визначити, які саме стратегії, наративні чи описові, виконують домінуючу функцію у творі. Функціональність твору, як уже зазначалося, може бути змішаною, тобто містити два різних типи стратегій для зображення подій. Проте в більшості випадків переважає лише одна з них й

відповідно лише одна функція є домінантною. Так, наприклад, описова стратегія може переходити в наративну, якщо в ній стає помітним наратор (опосередкована інстанція) і така наративність відображає не те, що описується, а сам акт опису [44]. В. Шмід пропонує модифіковану модель С. Четмана, яка поділяє наративні тексти на: оповідні та міметичні. Перші оповідають історію за допомогою наратора та є вербальними, наприклад, роман, повість, новела [53]. Другі, незважаючи на відсутність наратора, зображають історію, наприклад, картина, театр, балет, п'єса, тощо.

Іншою ознакою художньої оповіді за В. Шмідом є *фікціональність*. Літературна вигадка ще з Античності розглядалася за допомогою категорій «мімезису», «референції», правдоподібності» [28]. Теорія фікціональності спочатку виникла як окрема галузь наратології, головним завданням якої було знайти в тексті певні вказівки, щоб характеризувати той чи інший наратив як вигаданий або фактичний [28]. У теорії фікціональності важливе місце займає сутність фікціональності, а саме відношення між реальним світом та світом у тексті, для наративної теорії визначальною є структура світів у творі, а саме відношення між елементами наративного світу [8, с. 37-38]. Щоб зрозуміти чим відрізняється художня оповідь від повсякденної оповіді, наприклад, останніх новин або пліток, потрібно зрозуміти, що головна відмінність між ними це наявність фікціональної ознаки в художньому тексті. В. Шмід говорить, що фікціональність – це фіктивність, вигаданість світу в художньому тексті [44]. Важливим є також розрізнення між поняттями «фікціональний» та «фіктивний». Термін фікціональний характеризує специфіку тексту, фіктивний відноситься до онтологічного статусу зображуваного в фікціональному тексті [44].

Фікціональні тексти є по суті не фіктивними, а реальними. Поняття фіктивний характеризує об'єкти, які насправді є вигаданими, проте претендують на статус реальних. При цьому фіктивність має конотацію «обману», «вигадки», «фальшивості», але не варто зводити це поняття лише до даних конотацій. Фіктивність – це зображення автономної,

внутрішньолітературної діяльності [44]. Саме таке розуміння фіктивності близьке до поняття Арістотеля «мімезис», тобто зображення дійсності, яке створене ним самим. «Мімезис дії» – це історія, яка оповідається [1]. Також потрібно взяти до уваги, що «мімезис дії» спрямований на те, щоб викликати у реципієнта певну реакцію і відповідно до цього будується оповідь. В дійсності художня оповідь, в загальному, та «мімезис дії», зокрема, не передають хронологічно події, які вже відбулися, а зображують ймовірні дії, які могли б статися за певних умов або якщо була б така необхідність. Тож, за Арістотелем, мімезис це художня конструкція, яка відображає ймовірну, можливу дійсність [1].

Інший погляд на фікціональність сформувався під впливом теорії мовленнєвих актів та Дж. Серля. За Дж. Серлем автор тексту лише створює видимість ілокуції та ілокутивних мовленнєвих актів [40]. Насправді ж, він не здійснює їх в реальності. Дж. Серль виділяє два значення слова «pretend», за допомогою якого він характеризує фікціональність текстів. За першим значенням «pretend» має негативну денотацію та описує дію, пов'язану з обманом, друге значення є нейтрально забарвленим та виключає намір обманути і має значення «так наче». Проте навіть значення «так наче» несе в собі ознаки прикидання та неавтентичності. Іншою думкою Дж. Серля є те, що саме автор визначає чи буде текст фікціональним, читачі можуть лише сказати чи належить той чи інший текст до літератури [40].

З іншого боку, Ж. Женетт заперечує цю теорію твердженням, що читачі є тими, хто вирішують, чи належить певний текст до літератури, тобто чи є він художнім чи ні [16]. Питання, яка саме інстанція приймає рішення про фікціональність, є дуже суперечливим. За Дж. Серлем важливим є лише намір (інтенція) автора. Є також вчені, які вважають, що це вирішує сам текст як, наприклад, К. Гамбургер, яка визначала фікціональність як об'єктивну властивість тексту, що проявляється лише в певних симптомах, тому що в її баченні йдеться не про правдивість, а про вид правди в художній оповіді [54, с. 87-88]. Інші теоретики цього питання розглядають фікціональність тексту як



щось відносне, тому що реципієнти визначають чи є текст фікціональним. При цьому їх рішення базується на історичному та соціальному контекстах.

Згідно з однією з популярних теорій фікціональності сам текст вирішує питання фікціональності. Такої ж думки притримувалася згадана вище теоретикня К. Гамбургер. Вона виділила наступні характеристики художнього тексту:

- детемпоралізація граматичних часів, тобто втрата граматичної функції «епічного претеріта» (позначення минулого);
- співставлення того, що оповідається не з реальним суб'єктом, а з одним або декількома персонажами;
- використання дієслів, які вказують на внутрішні процеси.

Тези К. Гамбургер були сприйняті критично в літературних колах, перш за все, через поняття минулого наративного, або детемпоралізації часів. Критики стверджували, що всі аргументи, які наводила К. Гамбургер були пов'язані з перетином точок зору наратора та персонажа. Саме тому ця ознака не могла вважатися індикатором фікціональності тексту. Взагалі багато вчених заперечують присутність будь-яких ознак вигадки в фікціональних текстах.

Також існує погляд на фікціональність через призму прагматики, що за Х. Вайнрихом передбачає певні «орієнтовні» або «метакомунікативні» та «контекстуальні» сигнали [61]. Серед «орієнтовних сигналів» є замовчування певних обставин часу, місця та негативний вступ. За Ж. Женеттом «метакомунікативні сигнали» – це «паратексти», наприклад, заголовки, передмови, посвяти, тощо [17]. Важливо підкреслити, що усі вищезазначені ознаки не складають чітку основу для розрізнення між фікціональними та актуальними текстами, проте вони все ж є признаками фікціональності, так як частіше трапляються саме в художніх (фікціональних) текстах.

Третьою ознакою художньої оповіді є *естетичність*. Через те, що неможливо стверджувати, що оповідь є художньою лише за однією ознакою фікціональності, потрібно взяти до уваги ще одну ознаку художньої оповіді, а

саме естетичність, або естетичну функцію. Естетичну функцію можна охарактеризувати як цілісне сприйняття тексту, його структури та тематики. Звичайно, ми не сприймаємо структуру тексту так як музику або живопис, але вона також є важливою для отримання естетичного задоволення від твору [60, с. 12]. Для того, щоб ця функція переважала над іншими функціями тексту, потрібно, щоб сама оповідь викликала певну естетичну установку, що досягається шляхом надання змісту способу оповіді та гармонійної взаємодії тематичних та формальних елементів оповіді. Естетичність, як і фікціональність, ізолює текст від реальності та зосереджує увагу на тексті, його структурі та референтності [44]. Замість зовнішніх відносин тексту та дійсності увага звертається на внутрішні відносини в самому тексті, наприклад, між персонажами, їх діями та між тематичними і формальними елементами.

Фікціональність, наративність та естетичність складають основу для характеристики тексту як оповідного та художнього. Конroversійним є питання, що саме розуміється під цими трьома поняттями. Безліч поглядів та дефініцій змушують визнати неоднозначність поняття художньої оповіді та її ознак. Згідно з В. Шмідом наявність у тексті фікціональності, наративності та естетичності характеризує його як художній оповідний текст, або художню оповідь.

## **1.2.Засоби реалізації наративних стратегій в художніх творах.**

### **1.2.1.Оповідні інстанції та точка зору в художніх текстах.**

Наративні стратегії в художніх творах спираються на ряд понять, які формують оповідь, серед них: оповідні інстанції, точка зору, трансформації часу та порядку оповіді. Саме ці поняття будуть розглянуті у даній роботі як головні засоби реалізації наративних стратегій. Оформлення оповідних інстанцій та структурних рівнів в окрему типологію відбувалося протягом 60-80- х рр. ХХ століття [14]. Саме тоді почали звертати увагу на те, від якої особи

ведеться оповідь, які часові трансформації застосовує автор й уже на базі цього формувалася певна типологія та класифікація оповідних інстанцій, точок зору та наративних стратегій в загальному. В кінці ХХ століття сформувалася розвинена система наратології, основою якої є «смыслопороджуючі структури художньо-естетичної комунікації» [14]. На рівні тексту опорними оповідними інстанціями є імпліцитний автор – оповідно-розповідні форми – нарататори – імпліцитний читач [14].

Оповідь характеризується складною комунікативною структурою, яка передбачає комунікацію автора та наратора, які є обов'язковими рівнями нарації. Крім цього ще може додаватися третій – факультативний рівень – якщо персонажі виступають оповідними інстанціями. Кожен рівень в свою чергу має сторону відправника та отримувача. Тут слід розрізнити дві категорії отримувача: адресат (той, кому відправник адресував повідомлення, або бажаний отримувач) та реципієнт (той хто фактично отримав це повідомлення; може бути невідомим авторові) [44].

В. Шмід розрізняє конкретні та абстрактні інстанції. Перш за все, інстанції автора та читача, які присутні у будь-якій комунікації, можна розглядати як складові звичайних повідомлень або щоденних оповідей, тому вони не є специфічно художніми інстанціями. Серед них В. Шмід виділяє:

- 1) конкретного автора, тобто реальну історичну особу, яка створила твір. Він існує поза твором й незалежно від нього;
- 2) конкретного читача, або реципієнта, який також існує поза твором в реальному світі. Читач уособлює в собі безкінечне число читачів, які будь-де та будь-коли читали певний твір;
- 3) ймовірного адресата, який створюється в уяві, таким, яким його являє відправник;
- 4) абстрактного автора – образ творця тексту, втілений в його творчих актах, який одночасно є суб'єктивним та об'єктивним [44].

У французькому постструктуралізмі важливість автора для розуміння твору було поставлено під питання. У маніфесті «Смерть автора» Р. Барт

заперечує наявність голосу автора в художньому творі. За Р. Бартом автор, його минуле, погляди на життя, тощо, є неважливими для прочитання тексту, у творі говорить не автор, а мова, текст, які створюються в зв'язку з певними культурними особливостями часу, або кодами (за Р. Барт [3]). Суттєвими ствердженнями Р. Барта для цієї роботи є:

- автор у творі та автор в житті – це не одна й та ж особа;
- текст пишеться «тут і зараз»;
- затвердити лише одну інтерпретацію тексту означає вбити текст, замкнувши його лише в певній конотації [3, с.384-391].

Повністю концепція автора була дискредитована М. Фуко, як така, що лише була засобом регулювання поведінки по відношенню до літератури [13]. Таким чином, абстрактний автор є семантичним явищем, конструктом, який створює читач, він не бере участі в комунікації та його аналіз є більш доцільним у поетиці інтерпретації, ніж поетиці нарації. Дотримуючись бачення Ж. Женетта абстрактного автора як «уявлення про автора», тобто того, що текст повідомляє про нього, вважаємо недоцільним аналізувати категорію абстрактного автора у межах цього дослідження [16].

Абстрактний читач також належить не до фіктивного, а до реального світу, що унеможливорює його розгляд з точки зору нарративних інстанцій, які присутні в тексті. З іншого боку, можна розглядати абстрактного читача через знаки, які автор залишив в тексті для отримувача, якого він мав на увазі. Проте якщо такий читач існує лише в уяві автора та жодним чином не проявляється в тексті, то він не є складовою частиною твору.

В. Шмід також створює концепцію абстрактного читача як ідеального реципієнта, що не стверджує єдине правильне прочитання твору, а передбачає, що абстрактний читач як ідеальний реципієнт знаходить в тексті вказівки на ідеальне прочитання тексту, яке в більшості випадків вказує на його різновекторне прочитання [44]. Такий погляд на прочитання тексту співпадає з поглядом Ж. Дерріда та поняттям «диферанс», яке передбачає наявність в тексті слідів (traces) інших понять, текстів і т.д., що дає змогу по-різному

читати текст. Таким чином, інстанцію абстрактного читача як ідеального реципієнта можна відслідкувати в тексті та фіктивному світі шляхом знаходження слідів, залишених автором для ідеального (різностороннього) прочитання тексту.

Наступною оповідною інстанцією є фіктивний наратор. За В. Шмідом зовнішня комунікативна структура повторюється всередині фіктивного світу в оповіді: фіктивний наратор – те, що оповідається – фіктивний читач [44]. У наративній теорії застосовуються також поняття «оповідача» та «розповідача», але щоб уникнути невірної трактування аналізу роману тут і надалі буде використовуватися поняття наратор як найбільш нейтральне та суто функціональне. Проте не варто заперечувати суб'єктивність наратора [7]. Оповідь постає не реальним, достовірним зображенням світу, а зображенням, яке демонструється через призму наратора з певною точкою зору, яка й передбачає відбір тих чи інших подій та їх послідовності для оповіді. Тобто, наратор членує сам текст на конкретні елементи, що несуть певний сенс та вирішує загальне значення твору [21].

В творі наратор може зображуватися двома способами: експліцитно та імпліцитно [44]. Експліцитність зображення наратора передбачає його самопредставлення, зокрема, називання власного імені, введення оповіді від першої особи, розповідь історії власного життя. Експліцитне зображення наратора накладається на імпліцитне і не може існувати без нього [44]. В основу імпліцитного зображення наратора входять такі прийоми як:

- вибір елементів оповіді (ситуацій, думок, способів зображення персонажів та їх дій);
- деталізація цих елементів;
- лексичне та синтаксичне зображення елементів композиції;
- оцінка елементів;
- нараторські роздуми та коментарі [44].

Завдяки взаємодії цих прийомів отримуємо імпліцитний образ наратора, який є носієм вищезазначених властивостей. Звичайно, для різних творів є

характерним різний набір цих властивостей. Крім цього В. Шмід виділяє індекси, або якості, наратора серед яких: характер оповіді, наративна компетентність, соціально-побутовий статус, географічне походження, освіченість та світогляд [44]. Таким чином, можна виділити першу опозицію нараторів, для якої основою є спосіб зображення, експліцитний – імпліцитний [44].

Іншими критеріями для типології наратора є: дієгетичність (дієгетичний – недієгетичний), ступінь обрамлення (первинний – вторинний – третинний), ступінь виявленості (сильно – слабо виявлений), особистість (особистісний – безособистісний), антропоморфність (антропоморфний – не антропоморфний), гомогенність (єдиний – розсіяний), вираження оцінки (об'єктивний – суб'єктивний), простір (всюдисущий (повсюдний) – обмежений в просторі), інформованість (всезнаючий – обмежений у знанні), інтроспекція (той, що знаходиться всередині – той, що знаходиться ззовні), професійність (професійний – непрофесійний), надійність (ненадійний – надійний) [44].

За В. Шмідом важливою для визначення типу наратора є опозиція дієгетичного та недієгетичного. За цією опозицією наратор може бути присутнім в дієгезисі (плані історії, що оповідається) або екзегезисі (плані оповіді). Дієгетичний наратор існує у двох планах і в процесі оповіді, і в самій оповіді, тому тут можна виділити «я», яке оповідає та «я», про яке ведеться оповідь. Недієгетичний наратор присутній лише в процесі оповіді (екзигезисі). Ф. Штанцель також виділяв наратора, який існує як персонаж всередині фіктивного світу або існує поза ним [47]. В женеттівській термінології ця опозиція представлена гомодієгетичною та гетеродієгетичною нарацією [17].

Іншим цікавим типом наратора є надійний-ненадійний. Категорія ненадійного наратора була введена В. Бутом та він говорив, що такий тип наратора побуджує читачів до власних висновків про персонажів чи наратив через певні приховані елементи [9]. Ненадійні наратори – це наратори від

першої особи, тому що вони суб'єктивно оповідають історію [45]. Так, наприклад, В. Рігган виділяє наступні типи ненадійних нараторів:

- наратор з занадто високим еґо;
- наратор з психічними розладами, який не може раціонально оцінювати події та ситуації;
- наратор-блазень, який здатен свідомо викривляти події та персонажів;
- наратор-обманщик, який спеціально оповідає події неправдиво, щоб обманути читача та приховати власну некрасиву поведінку [9].

Тож, оповідь великою мірою залежить від того, який саме наратор обраний для її ведення. З одного боку, він може завойовувати прихильність читачів, обманювати їх, грати на почуттях. З іншого, може стати майже непомітним, неупередженим. Вибір наратора відображає, які саме цілі ставляться в тексті, і цей вибір є важливою складовою наративної стратегії автора.

Іншим важливим поняттям для побудови наратологічних стратегій є поняття «точки зору» або «фокалізації» [17]. Ця категорія наратології є однією з найбільш суперечливих, так як її дефініція спирається на різні погляди, в яких пересікається декілька опозицій. Так, Ф. Штанцель виділяв оповідну ситуацію від першої особи (в якій сфери існування наратора та персонажа є ідентичними), ауторіальну (в якій переважає зовнішня точка зору) та персональну (в якій переважає модус рефлексора) [46]. Проте така категоризація зазнала критики через нечітке розмежування між «модусом» та «перспективою» й притримування ідеї трьох опозицій. За Ж. Женеттом у цій типології змішуються запитання «хто бачить?» та «хто говорить?».

Типологія Ж. Женетта зосереджена на «модусі», тобто на тому, хто бачить. В основу цієї класифікації було взято типологію «поглядів» Ж. Пуйона, яку обновили Ц. Тодоров. Для того, щоб уникнути конотативних неточностей Ж. Женетт користується терміном «фокалізація» та розрізняє

три її ступені: «нульова» (наратор>персонаж), «зовнішня» (наратор<персонаж) та «внутрішня» (наратор=персонаж) [17]. Зазначені в дужках відношення є відповідниками жанетівських фокалізацій у термінології Ц. Тодорова. Тож, нульова фокалізація або нелокалізована передбачає оповідь з точки зору всезнаючого наратора; внутрішня фокалізація (фіксована, змінна, множинна (епістолярні романи)) – оповідь з точки зору персонажа (одного або декількох); зовнішня фокалізація – оповідь ведеться з точки зору об'єктивного наратора, який не відкриває доступ в свідомість персонажа [17]. Вибір фокалізації не залишається одним і тим ж протягом всього твору, адже для створення цікавої оповіді наратор вдається до різних наратологічних прийомів, зокрема зміни фокалізації, чергування різних видів фокалізацій та протиставлення фокалізацій.

Таким чином, засобами реалізацій наративних стратегій у романі можуть бути дії з оповідними інстанціями та точками зору. Наративна стратегія може передбачати різний ступінь виявленості оповідних інстанцій в творі, що сприятиме досягненню певних цілей. Крім цього, наративна стратегія будується на точках зору, з яких оповідається історія. Модус історії формується за допомогою вибору певних точок зору, які сприятимуть різносторонньому або ж навпаки односторонньому розумінню (баченню) оповіді. Певний набір оповідних інстанцій та точок зору формують наративну стратегію та її основні цілі, тобто те, що ставилося за мету донести до реципієнта.

### **1.2.2. Трансформації часу та порядку оповіді**

Наратологічне дослідження тексту за В. Шмідом складається з двох основних напрямів: «перспективології», яка вивчає наратив та його структуру, точки зору та оповідні інстанції (був описаний в попередньому підрозділі) та сюжетології, яка звертає увагу на різноманітні трансформації, зокрема часу та порядку оповіді, які є об'єктом вивчення у даному підрозділі [27].



Першою стратегією оповіді, яка буде розглянута в даній роботі є часова стратегія. Як уже зазначалося, художній текст створює певний фікційний світ, а основою для його зображення є просторово-часові відношення [26]. Іншими словами внаслідок взаємодії наратора з подіями в тексті виникає хронотоп. Хронотоп як зазначає М. Бахтін – це розкриття ознак часу в просторі та усвідомлення, вимір простору часом [4, с. 246-250]. Хронотоп є важливим для визначення наративних стратегій, адже всі учасники нарації (абстрактний автор, наратор, нарататор, сам текст) «локалізовані в просторі та часі» [38, с. 70-72]. Ж. Женетт також зазначає, що дії порядку та частоти можуть переходити з часового в просторовий план тексту, проте співставлення тривалості оповіді з тривалістю історії, що оповідається є більш важким завданням [17].

Відомо, що іноді тривалість історії, що оповідається ототожнюють з часом, який витрачається на прочитання оповіді та така позиція є невірною, хоча б тому, що кожен реципієнт читає текст з різною швидкістю та неможливо встановити певний темп для читання твору [20]. В німецькій традиції на це звертав увагу Г. Мюллер та зазначав, що навіть якщо для виміру цього часу ми користуємося годинником, це не означає, що час нарації не можна виміряти, наприклад, кількістю сторінок [54, 100-104]. Ж. Женетт стверджує, що в такому випадку відсутня точка відліку (нульовий ступінь), яка в категорії тривалості мала б передбачати ізохроніст оповіді та історії, але по суті її не існує [17]. Навіть у випадку діалогів, які передають чіткі репліки без втручання наратора чи, наприклад, еліпсисів, нульовий ступінь відсутній, тому що темп прочитання реципієнтами тексту може бути різним (швидкість, паузи). Тому важливо розуміти, що ізохронної оповіді не може існувати, оскільки у такому випадку вона повинна була б виключити зі свого складу всі прискорення або сповільнення оповіді.

Жодна оповідь не зображає абсолютно все, що відбулося в історії. Одні події, які вважаються більш важливими будуть описані детальніше, ті ж, що не є визначальними для оповіді можуть опускатися або узагальнюватися [32].

Наприклад, якщо оповідь буде про життя жінки, якій на момент смерті (закінчення історії) було п'ятдесят років, то це не означатиме, що тривалість оповіді буде дорівнювати п'ятдесяти рокам, навпаки вона може бути значно коротшою. З іншого боку, історія, яка в реальності тривала не більше тридцяти хвилин, в дієзисі може бути значно довшою. Все це тому, що в оповіді постійно відбувається певний рух, який передбачає прискорення або сповільнення подій, а саме зміну темпу оповіді.

Взявши це до уваги, Ж. Женетт виділяє чотири наративні рухи: еліпсис (ЧО (час оповіді) < ЧІ (час історії)), описову паузу (ЧО > ЧІ), сцену (ЧО = ЧІ) та резюме (ЧО < ЧІ) (Ж. Женетт). Таким чином, нетотожність часу оповіді часу історії (події) дає змогу говорити про окремий вид часу, який П. Рікер називає «наративним» [37]. Час художньої оповіді відрізняється від часу в загальному розумінні (сукупність секунд, хвилин, годин, тощо), він формується діями, переживаннями та розмірковуваннями персонажів.

За Ж. Женеттом сцена – це деталізоване зображення подій у діалогічній формі, що передбачає наближення часу оповіді до часу історії, проте, як уже зазначалося, вони не є повністю тотожними. Описова пауза означає, у певній мірі, зупинку оповіді, тому що для оповіді потрібна якась подія. Пауза ж надає детальний опис певних явищ, предметів, персонажів тощо. Резюме коротко викладає як розвивалися події протягом певного часу, а еліпсис пропускає певні події під час оповіді. За Ж. Женеттом еліпсис може бути експліцитним, коли є вказівка на те, який саме проміжок часу пропущений («пройшло два роки»), та імпліцитним, який не вказаний в тексті, але може бути виявленим при наявності хронологічних пропусків [17].

До схожого розуміння часу оповіді звертався В. Шмід, але він стверджував, що початковий етап наративних трансформацій характеризується розтягненням та стисненням подій [22]. Під поняттям розтягнення розуміється детальний переказ дії, під стисненням – опускання рис, ознак. Якщо співставити терміни Ж. Женетта та В. Шміда, то отримаємо такі відношення: резюме – стиснення, еліпсис – лакуна, пауза – розтягнення,

сцена – розтягнення [22]. У даній роботі буде використовуватися типологія Ж. Женетта через чітке розрізнення між паузою та сценою, яке відсутнє у В. Шміда.

Наступними трансформаціями, які будуть розглянуті у даній роботі є трансформації порядку оповіді. Як уже зазначалося раніше, час оповіді та час історії не збігаються, так само і порядок оповіді та порядок історії не є тотожними. Ж. Женетт називає такі форми невідповідності «оповідними анахроніями» [17]. Звичайно, є історії, які тяжіють до використання хронологічного порядку оповіді, проте західна літературна традиція багата на різноманітні анахронії. У художніх наративах виділяють лінійні та нелінійні, або, по-іншому, лінійні та нелінійні [36]. Лінійні слідує за хронологічним порядком, тобто оповідь подає події від минулого до майбутнього. Такий вид оповіді називається ланцюжковим або хронологічним [36]. Нелінійна оповідь характеризується відмовою від хронологічної достовірності та зверненням до певних переходів (стрибків) у часі.

Деякі дослідники, зокрема Р. Стенберг, виділяють три види таких стрибків: проспекцію, ретроспекцію та усвідомлення [58]. Такі терміни є характерними для когнітивної наратології та поняття «ретроспекції» викликає психологічні асоціації, тому в даній роботі користуватимемося типологією Ж. Женетта, згідно з якою, оповідний прийом, який зображає повернення до минулого – аналепсис, а зображення майбутнього – пролепсис. Також літературознавець проводить подальшу їх класифікацію та виділяє: зовнішні (які залишаються поза первинною оповіддю), внутрішні (включені в первинну оповідь), змішані [17]. Крім цього Ж. Женетт виділяє також гетеродієгетичні (які відносяться не до первинної оповіді) та гомодієгетичні (які відносяться до первинної оповіді) аналепсиси та пролепсиси. Аналепсиси є більш поширеними у літературі, тому їм завжди приділяли більше уваги ніж пролепсисам. Аналепсис у англійській традиції називають «флеш бек», а пролепсис «флеш форвард».

Цікавою є класифікація пролепсису М. Яна, який виділяє: об'єктивний та суб'єктивний пролепсиси [52]. Об'єктивний пролепсис можна називати таким, якщо передбачувана подія стається насправді (в фіктивному світі), суб'єктивний пролепсис лише показує як персонаж бачить можливе майбутнє. До окремого виду порушення порядку оповіді варто віднести "in medias res". Ця трансформація полягає у початку оповіді з середини дії або з певного цікавого моменту [2]. Також варто окремо виділити поняття палімпсесту [17], яке в категоріях часу можемо розглядати як одночасне існування в тексті різних часових ліній та їхнє нашарування одна на одну.

Трансформації часу та порядку оповіді порушують (формують) часово-просторову структуру оповіді, нівелюють хронологічні рамки та створюють власний час та простір художнього твору, який не обмежений лінійністю та годинниковим виміром. Ці трансформації дають змогу зрозуміти, що текст є художнім (фікціональним) та спрямовують нас на його естетичне сприйняття. Опрацювавши всі ці трансформації та погляди на них різних літературознавців, можна зазначити, що вони становлять часово-просторову стратегію нарації, яка характеризується різним поєднанням трансформацій.

### **Висновки до Розділу 1**

Теорія оповіді формувалася у тісній взаємодії з структуралістськими концепціями, чим і пояснюється тяжіння наратології до структурного аналізу наративу на початкових стадіях розвитку. З часом наратологія відходить від концепцій структуралізму та формується в окрему науку аналізу не лише художніх текстів, а й навколишньої дійсності. Переживши наратологічний поворот, теорія оповіді розширила сфери свого впливу та перейшла на посткласичну фазу. Тепер це дисципліна, яка не обмежується лише наратологією, а застосовується в міждисциплінарних підходах: феміністичних, когнітивних, постмодерних.

Важливими поняттями для наратології, або теорії оповіді, є «нарративність», «наратор», «подієвість», «подія», «фікціональність», «естетичність». Чіткого та однозначного визначення нарративності важко досягнути через відмінність категорій та понять, які беруться за основу при її характеристиці. У класичній теорії оповіді нарративність визначається категоріями наратора, опосередкованості та комунікативної структури. Структуралістське розуміння нарративності звертається до понять структури оповіді, подієвості та події.

Нарративність, фікціональність та естетичність складають основу для характеристики тексту як оповідного та художнього. Конroversійним є питання, що саме розуміється під цими трьома поняттями. Безліч поглядів та дефініцій змушують визнати неоднозначність поняття художньої оповіді та її ознак. Згідно з В. Шмідом наявність у тексті фікціональності, нарративності та естетичності характеризує його як художній оповідний текст, або художню оповідь (далі ми будемо використовувати нарацію та оповідь як синоніми).

При наратологічному аналізі, перш за все потрібно, довести, що текст є саме художнім оповідним текстом і вже після цього можна визначати за допомогою яких нарративних стратегій реалізується оповідь та як саме вони впливають на сприймання оповіді реципієнтом. Засобами реалізацій нарративних стратегій у романі можуть бути дії з оповідними інстанціями та точками зору. Нарративна стратегія може передбачати різний ступінь виявленості оповідних інстанцій в творі, що сприятиме досягненню певних цілей. Крім цього, нарративна стратегія будується на точках зору, з яких оповідається історія. Модус історії формується за допомогою вибору певних точок зору, які сприятимуть різносторонньому або ж навпаки односторонньому розумінню (баченню) оповіді. Певний набір оповідних інстанцій та точок зору формують нарративну стратегію та її основні цілі, тобто те, що ставилося за мету донести до реципієнта.

Також важливими для нарративних стратегій є трансформації часу та порядку оповіді, які порушують (формують) часово-просторову структуру

оповіді, нівелюють хронологічні рамки та створюють власний час та простір художнього твору, який не обмежений лінійністю та годинниковим виміром. Такі трансформації дають змогу зрозуміти, що текст є художнім (фікціональним) та спрямовують нас на його естетичне сприйняття. Опрацювавши всі ці трансформації та погляди на них різних літературознавців, можна зазначити, що вони становлять часово-просторову стратегію нарації.

Таким чином, будь-яку наратологічну стратегію можна розглядати та характеризувати за допомогою її складових, а саме: оповідних інстанцій, точок зору (їх чергування, зміни), трансформацій часу та порядку оповіді.

## РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ У РОМАНІ «ПЛАН ЙОГО ПОМСТИ» («HIS BLOODY PROJECT») Г. М. БЕРНЕТА

Роман «Його план помсти» («His Bloody Project») написаний у 2015 році письменником шотландського походження Гремом Макрей Бернет. У 2016 році цей роман був номінований на Букерівську премію та став найбільш продаваним у букерівському списку.

Ця книга розповідає історію сімнадцятирічного хлопця Родеріка «Родді» Макрей, який скоїв потрійне вбивство в селі Кулдуї на півострові Еплкросс у 1869 році. У романі використані фіктивні історичні документи, які зображають традиції й особливості шотландської культури та дають загальне уявлення про життя сільської общини в ХІХ столітті.

Книга розпочинається тим, що автор знайшов ці документи, вивчаючи свої шотландські корені. Він розповідає, що був вражений знахідкою та хоче поділитися нею. Після цього читач знайомиться зі свідками у справі Родеріка та їхніми свідченнями. Велику частину книги складають мемуари Родеріка, які він написав по проханню свого адвоката пана Сінклера. Розповідь протагоніста починається з опису життя з батьком Джоном «Чорним» Макрей та сестрою Джеттою. Сім'я Макрей як і більшість жителів Кулдуї – фермери. Родерік розповідає про давню ворожнечу його сім'ї з сім'єю Маккензі, яка лише посилилася після того, як Родді вбив вівцю, яка належала Лачлану «Броду» Маккензі.

Пізніше Лачлан Брод став сільським констаблем і почав свою вендетту проти сім'ї Родеріка: зменшив їх земельне угіддя, обмежив доступ до морських водоростів. Незважаючи на це, Родерік подружився з дочкою Лачлан Брода Флорою та почав відчувати симпатію до неї. Одного разу напившись, Родерік відкрив свої почуття Флорі та вони виявилися невзаємними. Після цього інциденту в будинок Макрей прийшли документи про те, що їх виселяють. У гніві батько Родді говорить, що знає про вагітність Джетти і вимагає, щоб вона зізналася, хто батько. Родерік згадує, що він колись бачив близькість сестри та Лачлан Брода і відповідає своєму татові. Джон Макрей

починає бити свою дочку та Родерік зупиняє його і йде вслід за сестрою. Саме після цього моменту протагоніст вирішує вбити Лачлан Брода.

Наступним його кроком є похід в будинок свого ворога, де він зустрічає Флору і вбиває її. Потім в будинок заходить брат Флори, Донні, якого Родді також убиває. Останнім в будинок заходить Лачлан і після довгої боротьби, Родерік втілює свій план помсти в життя. Він не пручається, а здається владі та визнає свою провину. Потім читач дізнається, що сестру Родеріка знайшли повішаною.

Інша частина книги складається з судових документів та спогадів лікаря Дж. Томпсона. Завдяки цим документам читач дізнається як розгортався судовий процес над Родеріком і, що він був засуджений до смерті через повішання. Адвокат подавав вирок на оскарження, але він був відхилений.

Шотландська телевізійна компанія купила права на екранізацію цього роману. Згідно з публікацією в *NewYork Times* за романом «Його план помсти» планують зняти детективний серіал [59].

## **2.1.Ознаки художнього нарративу в романі.**

Об'єктом дослідження у цьому розділі є роман «Його план помсти», написаний шотландським письменником Г. М. Бернет. У романі розкривається історія, яка трапилася у сільській общині Кулдуї в 1869 році, а саме – потрійне вбивство. Його скоїв сімнадцятирічний Родерік Макрей через довгу ворожнечу з Лачлан Бродом, місцевим констеблем. Роман складається з окремих оповідей, які розповідають про передумови, наслідки вбивства та саме вбивство. Ці оповіді втілені в псевдоісторичних документах, які описують судовий процес, мемуарах Родеріка та спогадах лікаря Томпсона. У мемуарах Родеріка ми дізнаємося про смерть його матері, та як життя сім'ї Макрей змінилося після цього, про знущання Лачлан Брода над Родеріком та його батьком Джоном та стосунки з сестрою Родді Джеттою. Також Родерік описує події, які призвели до потрійного вбивства і саму сцену вбивства. Після



цього уже з документів, що стосуються суду читач дізнається, що Родерік був засуджений до смертельної кари та повішаний, що є символічним, так як його сестра також повісилась.

Роман Г. М. Бернета «Його план помсти» безперечно відноситься до художньої літератури, що підтверджується статусом роману як жанру. Проте для того, щоб аналізувати цей текст з наратологічної точки зору варто довести, що проводитиметься аналіз саме художнього наративу. Така послідовність в аналізі тексту зумовлена прагненням запобігти неточностям та неоднозначним трактуванням наратологічних моделей.

Як уже зазначалося у першому розділі роботи, В. Шмід виділив ознаки, які в різній мірі властиві художньому наративу. Серед них: наративність, фікціональність та естетичність [44]. Метою цього підрозділу є довести, що роман Г. М. Бернета «Його план помсти» є зразком художньої оповіді та визначити, які ознаки є більш вираженими, а які прослідковуються у меншій мірі.

Першою ознакою художньої оповіді за В. Шмідом є *нاراتивність*, яка ґрунтується на подієвості та реалізується за таких умов як: фактичність, результативність, релевантність, непередбачуваність, незворотність, консекутивність та неповторюваність [44]. Спершу будуть розглянуті дві умови, без яких неможлива жодна подія, а, отже, неможлива і наративність: *фактичність та результативність*. Зрозуміло, що *фактичність* або реальність будь-якої зміни відноситься до сфери фіктивного світу й не може бути схарактеризована в категоріях реального світу. Тож, зміна має справді відбутися в фіктивному світі. За В. Шмідом подією не може вважатися бажання змін, мрія або сон про них, подія – це те, що дійсно відбувається у фіктивному світі. Наприклад, сам акт бажання може бути подієвим, але не завжди дії, описані в ньому, є подіями. У романі подієвим актом є бажання Родеріка помститися за свою сім'ю:

« – Потрібно потурбуватися про Лачлан Брода, – сказав я.

– *Це зробив не Лачлан Брод, – сказала Джетта, торкнувшись свого розбитого обличчя.*

– *Це все його провина, – відповів я, – І я потребую помсти за себе. На той час, це була пуста бравада. До того моменту, я навіть і не думав про відплату і не мав жодного уявлення як її можна повернути» (Тут і далі переклад мій – А. Г. Додаток 1<sup>i</sup>, [48]).*

Цей акт бажання вбити Лачлан Брода є подієвим, проте на даний момент сама подія ще не трапилася, тобто вона існує в думках, навіть отримує вербальне вираження в словах персонажа, але ще не відбулася в дієгезисі роману. Весь роман рясніє такими думками, бажаннями протагоніста, але до моменту їхнього втілення в подію, вони залишаються лише описами і тому не можуть трактуватися як наратив. Навіть продумування Родеріком, як саме він вб'є Лачлан Брода є лише описом його думок і не є подією в дієгезисі, вона міститься лише в голові Родеріка. Існує тонка межа між описом певної події та її фактичною реалізацією в дієгезисі. В романі ця межа стирається в наступному моменті: *«Мої попередні думки про те, яким способом вбити Лачлан Брода не являлися нічим іншим, ніж способом вбити час. Було неважливо, що саме я думав та планував у своїй голові. Якщо доля продиктує, що Лачлан Брод має померти від моєї руки, то так тому і бути... І все в такому дусі. Я вирішив, що якщо я вже маю вбити Лачлан Брода, то повинен спочатку пройти до його будинку» (Додаток 1<sup>ii</sup>, [48]).*

Якщо до цього моменту всі дії лише описувалися в думках та роздумах Родеріка, то тут вони переходять в дієгезис і стають діями, які в кінці приводять до події – вбивства Лачлан Брода та його дітей. Це зміна, яка відбувається в дієгезисі: перехід від життя до смерті, є однією з найважливіших у романі. Крім цього, роман багатий на події: смерть матері Родеріка, втрата землі, втеча з дому, неприйняття дочкою Лачлан Брода, Флорою, почуттів Родеріка, самогубство сестри протагоніста. І це лише ті події, які були найпродуктивнішими в реалізації події-вбивства. Кожна з них передбачає зміну, перехід від одного стану до іншого, і ця зміна є остаточною

та невідвратною: щаслива сім'я – розпад сім'ї, повноцінне життя – нестача засобів існування, залежність від батька – свобода дії, закоханість – прихована ненависть, сором, існування єдиної людини, яка любить Родеріка – її смерть. Саме ця фактичність подій, їх реальне звершення в дієгезисі дає змогу говорити про те, що перша умова подієвості, а, отже, й наративності виконана.

Наступною умовою для досягнення наративності є *результативність*, що має на меті звершення зміни (події) до кінця нарації. Подія – вбивство Лачлан Брода – здійснене до кінця нарації, так само як й інші вищезазначені події, тобто вони мають високий рівень результативності. Розглянемо центральну подію цього роману: *«Лезо не проникло в череп, але удару було достатньо, щоб поставити його на коліна. <...> Тепер я встиг правильно виміряти силу удару, і клинок належним чином увійшов у його череп з неприємним звуком, як чобіт, що всмоктується в торфовище. Я приклав зусилля, щоб витягнути лезо з його голови»* (Додаток 1<sup>iii</sup>, [48]).

У даному уривку ми бачимо саме результативний спосіб дії, адже подія-вбивство вже сталося, проте нарація не зупиняється на цьому, а продовжується. До того ж сама подія уже несе в собі результат – смерть Лачлан Брода та ув'язнення, осуд Родеріка. Якщо б ця подія так і залишилася в думках протагоніста, тоді б не було змоги говорити про результативний спосіб дії та загальну результативність події.

Подієвість як і будь-яка категорія може зазнавати градації, а основою для неї є: релевантність, непередбачуваність, консекутивність та неповторюваність. Розглянемо декілька подій у фіктивному світі роману для того, щоб показати рівень подієвості. Тож, перша подія – вбивство Лачлан Брода та його дітей. Першим критерієм є релевантність, тобто наскільки важливою є дана подія для фіктивного світу. Прості та буденні зміни не є подіями, потрібне вбивство ж важко назвати тривіальним. Воно є таким хіба що з точки зору Родеріка, адже він зробив те, що повинен був зробити. Проте навіть для нього ця подія була сплеском емоцій, виходом із зони комфорту та боротьбою за свою сім'ю. В масштабі ж цілого поселення і навіть країни ця

подія справляє враження, породжує плітки, суперечки, збирає навколо себе все нових та нових людей. Якщо перевести рівень релевантності цієї події в числовий показник, то він буде максимальним, тому що ця подія вплинула на усіх персонажів оповіді.

Розглянемо іншу подію, яка має високий рівень релевантності, а саме, смерть матері Родеріка. З одного боку, смерть під час пологів не є чимось дивовижним, це трапляється в реальному світі кожен день, проте для фіктивного світу роману ця подія є важливою та, як зазначає протагоніст, вирішальною для його подальших дій: *«І тому я намагався визначити момент, коли саме смерть Лачлан Брода стала неминучою, і після якого не могло бути уже ніякого іншого кінця. Я вважаю, що прийшов цей момент зі смертю моєї матері десь вісімнадцять місяців тому. Це була диво-весна, з якої все почалося»* (Додаток 1<sup>iv</sup>, [48]). З цього уривку зрозуміло, що протагоніст вважає смерть матері тригерним моментом усіх інших подій. Можна зазначити, що сама подія не описується детально, а розповідається в декількох реченнях, що мало б зменшувати її релеванність для оповіді, але це навпаки робить її більш оповідною, ніж описовою. Також ця подія впливає не лише на Родеріка, але й на всю його сім'ю і, навіть більше, на все поселення. Тому що всі свідчення односельців так чи інакше включають момент смерті матері Родеріка та її впливу на хлопця. Тож, релевантність цієї події є високою через її важливість для оповіді.

Наступним критерієм подієвості є непередбачуваність. За цим критерієм подія повинна бути парадоксальною, не виправдовувати очікувань протагоністів. Найяскравішим прикладом непередбачуваної події є вбивство Лачлан Брода. Здавалося б, що її очікував щонайменше Родерік, проте навіть для нього вбивство було не «доксою», а випадковістю, яка сталася лише через збіг обставин. Парадокс полягає в тому, що навіть якщо Родерік планував вбивство Лачлан Брода, він в той же час не задумувався про вбивство його домочадців, а саме це сталося – жорстоке потрійне вбивство. Тож, ця подія є дійсно непередбачуваною для персонажів твору.

Розглянемо ще одну подію, яка вдало ілюструє категорію непередбачуваності – втрата землі сім'єю протагоніста:

*« – Було вирішено, – продовжив він, – що розміри вашої землі потрібно зменшити. Вираз обличчя мого батька не змінився.*

*– ... Є також інші більші сім'ї, чії угіддя менші, ніж ваше і землю ми виділимо комусь із них.*

*– Ви маєте на увазі себе, – сказав мій батько...*

*– Звичайно, що не себе, пане Макрей. Це було б образою для мого офісу. Земля буде виділена відповідній сім'ї...*

*– До мене на цій землі працювали мій батько та дід»(Додаток 1<sup>v</sup>, [48]).*

Перш за все, варто зазначити, що для сім'ї Макрей ця подія була неможливою, тому що вони звикли жити за певними правилами, які приймалися не ними, але вони старанно їм слідували. Якщо ти народився на землі, то ти будеш з нею працювати, як працювали твої предки, хочеш ти цього чи ні. Саме тому втрата частини землі є неочікуваною подією, яка змінює устрій життя в сім'ї Макрей. Звичайно, Джон Макрей, можливо і, очікував помсти від Лачлан Брода, але він навіть уявити не міг, що вона торкнеться однієї з найважливіших речей у його житті – землі. І як би Дж. Макрей не намагався приховати своє незадоволення та здивування, воно все ж проявляється в останній його фразі. Отже, ця подія є парадоксом для сім'ї протагоніста й задовільняє критерій непередбачуваності.

Безперечно, релевантність та непередбачуваність можна вважати основними критеріями подієвості, проте незворотність, консекутивність та неповторюваність є не менш важливими. Розглянемо їх реалізацію в творі на прикладі декількох подій. Першою подією, яка відповідає усім критеріям є смерть матері Родеріка. Ця смерть є незворотною, як і будь-яка інша смерть. Такими ж є і її наслідки. Смерть, в загальному розумінні, є повторюваною дією у цьому творі, проте кожна смерть має свої наслідки на вчинки та психологічний стан протагоніста. Крім цього, лише смерть матері Родеріка була дійсно природною, всі інші – насильницькими. Тому можна вважати, що

саме ця смерть є неповторюваною подією. І, звичайно, ця подія приносить зміни в поведінку персонажів, зокрема батько закривається в собі та стає більш суворим, Джетта займає місце матері в сім'ї та перестає бути дитиною, а Родерік, спостерігаючи за цим, змінюється сам. Наприклад, після цього він вбиває вівцю, щоб закінчити її страждання і називає це своїм обов'язком. Це було його перше вбивство, і саме втрата матері змусила його думати, що іноді єдиним способом позбутися страждань є смерть.

Іншою подією, яка задовільняє всі три критерії є сварка в сім'ї Макрей через вагітність Джети. Розглянемо уривок з тексту:

*«– Ти думаєш, що запеленавши себе як стара жінка, ти зможеш приховати від мене свій стан? Я не сліпий... Ти – повія.*

*Потім він вдарив мою сестру головою об стіл і робив це знову і знову, але Джетта не розплакалась»* (Додаток 1<sup>vi</sup>, [48]). Перш за все, ця подія є неповторюваною. Суперечки в сім'ї, звичайно, були, але їх причиною завжди був Родерік, у цьому ж випадку, Джетта викликала гнів батька. Це був перший раз, а наступний раз неможливий через самогубство Джетти. Ця подія змусила Родеріка виступити проти батька, захищаючи свою сестру. З цього моменту він почав думати про вбивство Лачлан Брода і ця ідея міцно засіла в його голові, що показує незворотність та консекутивність події (див. Додаток 1<sup>vii</sup>, [48]). Думки про вбивство послідували саме після цієї події і Родерік уже не зміг викоринити їх. Тобто змінилися його ціннісні переконання і вбивство вже було не способом позбутися страждань, а способом позбутися проблем та здійснити власну вендету.

Отже, розглянувши всі критерії подієвості можемо зазначити, що події в тексті мають високий рівень подієвості та забезпечують реалізацію ознаки *наративності* у даному романі. Таким чином, одна з ознак художнього наративу присутня в романі. Наступною ознакою є фікціональність.

Критерії *фікціональності* ми розглядатимемо з оперттям на теоретичні праці таких літературознавців як Ж. Женетт [17], К. Гамбургер [47], Х. Вайнріх [61], В. Шмід [44]. По-перше, метакомунікативні сигнали, або

«паратексти» дають зрозуміти, що текст є художнім (фікціональним), адже в реальному житті немає заголовків, прологів, епіграфів до подій. В романі є заголовки до свідчень різних персонажів роману, передмова, епілог та епіграф, які вказують на художність та вигаданість цього тексту. По-друге, орієнтуючі сигнали [61, с. 525] вказують на вигаданість подій. У романі вони проявляються у вигляді негативного початку передмови, який відразу формує ставлення до протагоніста та зображає його холоднокривним вбивцею, проте у ході роману ставлення до головного персонажа варіюється. По-третє, використання дієслів, що позначають внутрішні процеси, дозволяє говорити про фікціональність роману.

Звичайно, такі дієслова зустрічаються і в актуальних текстах, проте вони є більш звичними для фікціональних, що можна прослідкувати у романі: *«В загальному я думав, що він приємна дитина, потім вважав його ввічливим, виконавчим молодиком. Я гадав, що на нього дуже вплинула смерть матері, яка була чарівною та комунікабельною жінкою. І хоча я не хочу говорити погано про його батька, але Джон Макрей – неприємна людина. Він ставився до Родді з такою суворістю, якої, я думаю, не заслуговує жодна дитина»* (Додаток 1<sup>viii</sup>, [48]). Як видно з цього фрагменту, текст включає велику кількість дієслів, що вказують на внутрішні процеси (думки) і це дає змогу говорити про фікціональність роману.

Іншим поглядом на фікціональність тексту є те, що у вигаданому тексті усі елементи оповідного світу є фіктивними: персонажі, місця, дії, час, думки тощо. Згідно з автором роману Г. М. Бернет, події описані в романі є повністю вигаданими, тож сам роман є також фікціональним [49]. Крім цього, більшість персонажів роману є фіктивними, так як вони ніколи не існували в реальності. Проте декілька персонажів є реальними історичними особами: Джеймс Томпсон (лікар у в'язниці), Лорд Мідлтон (власник Еплкросс). В романі вони наділені такими рисами та особливостями, які не могли бути віднайдені в офіційних документах, саме тому можна стверджувати квазіісторичність цих персонажів. Вони є вигаданими, незважаючи на їхнє реальне існування в той

час. Фіктивність персонажів робить усі події в романі також фіктивними. Те ж саме можна сказати про простір та час роману, хоча в ньому і говориться про певні дати та реальні місця, але насправді вони існують лише в фіктивному світі. Таким чином, роман «Його план помсти» є фікціональним через ряд сигналів (ознак) серед яких: фіктивність персонажів, подій, часу, простору, паратексти, негативний ракурс зображення протагоніста. Крім того, використані ще дієслова, які описують внутрішні процеси, що надає психологізму («думаю», «обмірковуючи»).

Останньою ознакою художнього наративу є *естетичність*. В наратологічному аналізі естетичність розглядається через формальні елементи, які породжують естетичний зміст, підкреслюючи відношення між тематичними одиницями. Естетичність тексту не тотожна естетичності оповіді наратора (він не повинен говорити красиво). У романі дуже чітко досягається естетична функція: оповідь не є лише носієм тематичної інформації, вона несе свій власний зміст та організована таким чином, що зосереджує увагу на самій оповіді, що досягається шляхом використання різних нараторів та точок зору, гри з часом та простором роману. Саме ці прийоми сприяють досягненню естетичної функції, що характеризує роман «Його план помсти» як художній наратив.

Тож, в романі «Його план помсти» Г. М. Бернета прослідковуються всі ознаки художнього наративу, а саме: *наративність*, *фікціональність* та *естетичність*. *Подієвість* досягається через критерії фактичності, непередбачуваності, релевантності, результативності, консекутивності, незворотності та неповторюваності. *Фікціональність* реалізується через метакомунікативні та орієнтуючі сигнали, фіктивність персонажів, подій, часу та простору й використання дієслів, що позначають внутрішні процеси. *Естетичність* базується на розгалуженій оповідній структурі, яка поєднує різні тематичні елементи, таким чином, що оповідь стає носієм естетичної функції. Завдяки наявності цих ознак можна стверджувати, що наратив роману



«Його план помсти» Г. М. Бернет має художній характер, і відповідно може аналізуватися з точки зору наратології.

### 2.2. Змінні типи нарації роману «Його план помсти»

Роман «Його план помсти» Г. М. Бернета характеризується дуже специфічною організацією наративного простору. В першу чергу це реалізується шляхом постійної зміни нараторів та точок зору, що створює певну клаптикову структуру оповіді, в якій кожен наратор привносить щось своє до загальної оповіді. Тип художньої нарації в творі можна охарактеризувати як змінний та змішаний. Неоднорідність оповіді зумовлена бажанням різнопланового зображення історії та прагненням до об'єктивізації оповіді через різні точки зору, які сприяють формуванню власних оціночних суджень наратора. В цьому підрозділі будуть проаналізовані всі наратори роману та надана характеристика нарації, спираючись на типології В. Шміда та Ж. Женетта.

Перший наратор з'являється в передмові. Важливо зазначити, що в передмові говорить не автор (оскільки вже було зазначено вище у Розділі 1 підрозділі 1.1.2., що автор існує в тексті лише опосередковано), а наратор. Розглянемо уривок, який допоможе визначити тип наратора та точки зору: *«Я жодним чином не хочу безпідставно затримувати читача, але декілька зауважень перед прочитанням можуть дати контекст для матеріалу, зібраному тут. Ті читачі, які вважають за краще перейти безпосередньо до самих документів, звичайно, можуть це зробити. Навесні 2014 року я приступив до проекту, щоб трохи дізнатись про мого діда, Дональда «Бродягу» Макрей, який народився в 1890 році в Еплкросс, три-п'ять кілометрів на північ від Кулдуї»* (Додаток 1<sup>ix</sup>, [48]).

Як уже зазначалося, усі оповідні інстанції є фіктивними, тому неможливо ототожнювати наратора в цьому уривку з фізичною постаттю автора, адже навіть об'єктивний наратор керується власною точкою зору при

відборі елементів історії, яку він оповідає [6, с. 11]. В цьому фрагменті використовується «Я – нарація», що перегукується з образом абстрактного автора та створює ілюзію об'єктивності оповіді. Наратор зображений експліцитно, що передбачає самопрезентацію наратора як автора, тобто він є явним. Такий наратор дає уявлення, що все, що розповідається є реальним, правдивим. Згідно з критерієм дієгетичності, цей наратор є дієгетичним, тому що він присутній в оповіді, яку він розповідає про себе та пошуки інформації про діда, але він є недієгетичним відносно оповіді подій, пов'язаних з Родеріком. Крім цього, цей наратор є первинним, адже він присутній в обрамленні оповіді. За класифікацією Ж. Женетта, даний наратор може вважатися гомодієгетичним по відношенню до власної оповіді та гетеродієгетичним до основної оповіді. За Ф. Штанцелем такий тип нарації називається аукторіальним.

Оповідь в тексті побудована таким чином, що одна подія описується різними нараторами. Саме через це варто охарактеризувати кожного наратора для правильного розуміння наративної структури роману. У тексті немає плавного переходу від одного наратора до іншого, цей перехід здійснюється лише завдяки метатекстам як, наприклад, це відбувається з наступним наратором: *«Свідчення місис Карміни Мерчісон (Карміни Смоук), жительки Кулдуї, 12 серпня 1869»* (Додаток 1<sup>x</sup>, [48]). Такі метатексти засвідчують присутність абстрактного автора в тексті, який у цьому романі збігається з першим наратором.

Щодо до другого наратора, то він є персонажем оповіді та дає свідчення лише про ту частину події, учасницею якої вона була: *«У ранок цього моторошного інциденту я говорила з Родді, коли він проходив повз наш будинок. <...> Родерік виглядав досить спокійном і не виказував жодних ознак розгубленості. Трохи пізніше я побачила, як Родді повертався селом. Він з голови до ніг був у крові і я побігла з порогу свого будинку, тому що думала, що з ним трапилося щось погане»* (Додаток 1<sup>xi</sup>, [48]).

У цьому уривку також спостерігаємо використання «Я – нарації», тому що наратор висловлює свої переживання від першої особи, застосовує велику кількість персональних суджень та дає власне бачення подій. Такий наратор є гомодієгетичним за класифікацією Ж. Женетта та дієгетичним вторинним наратором за В. Шмідом. За Ф. Штанцелем цей наратор є аукторіальним, де ауктор виступає як учасник подій та як оповідач. Крім цього він зображений експліцитно і є сильно виявленим в оповіді. Саме через це можна говорити про суб'єктивність наратора, тому що ця жінка протягом усієї оповіді застосовує багато оціночних суджень, тому що вона знає Родеріка та вже має певну сформовану думку про нього та його сім'ю. Цей наратор також обмежений в своїх знаннях, адже вона бачила лише передумови та наслідки події, самої події їй не довелося спостерігати, про неї вона знає лише зі слів Родеріка. Ненадійним може бути наратор, у якого є певні психічні проблеми, але, крім цього, прийнято вважати, що гомодієгетичний наратор є ненадійним, тому що він має обмежені знання та особисто залучений в те, що оповідається [56, с. 103-104]. Згідно з такою характеристикою другий наратор в оповіді є ненадійним. Отже, другий наратор є гомодієгетичним (дієгетичним, вторинним, аукторіальним) експліцитно вираженим, суб'єктивним, обмеженим у знаннях та ненадійним.

Третій наратор в оповіді також вводиться за допомогою метатексту: *«Свідчення містера Мерчісона (Кенні Смоук), каменяра, жителя Кулдуї, 12 серпня 1869»* (Додаток 1<sup>xii</sup>, [48]). Він є дуже схожим до попереднього наратора, різниця полягає лише в тому, яку частину події вони оповідають. Цей наратор не бачив передумов події, він спостерігав лише за її наслідками. Щодо інших характеристик наратора, то їх можна прослідкувати в поданому фрагменті: *«Що ж стосується характеру Родеріка Макрей в загальному, то він без сумніву був дивним хлопцем. У мене немає достатньо знань, щоб сказати чи був він таким з народження чи це було спричинене неприємностями, яких зазнала його сім'я. Однак докази, того що він зробив, не свідчать про здоровий глузд»* (Додаток 1<sup>xiii</sup>, [48]).

З цього уривку можна зробити висновок, що третій наратор є гомодієгетичним (дієгетичним, вторинним, аукторіальним). Він є непрофесійним (як сам стверджує), ненадійним, так як висловлює більше власних суджень та вражень, ніж фактів та доказів. Його мовлення є емоційно забарвленим (використовує чимало прикметників) та суб'єктивним, що створює загальну суб'єктивність цього наратора. Він сильно виражений експліцитно, за допомогою «Я – нарації», яка крім цього вказує на особовість наратора. Останньою характеристикою цього наратора є обмеженість знаннями та в просторі, він оповідає лише ту частину події, яку міг спостерігати сам та не здатен вийти за межі своїх знань та простору.

Як і два попередніх наратори, наступний також вводиться в текст за допомогою метатексту: *«Свідчення Преподобного Джеймса Гелбрайта, служителя шотландської церкви в Камустерасі, 13 серпня 1869»* (Додаток 1<sup>xiv</sup>, [48]). Найкраще характеризує наратора уривок зі свідчень, в якому він описує Родеріка: *«Хоча ця особа й відвідувала мою церкву з дитинства, я завжди відчував, що мої проповіді були для нього насінням, що падало на кам'янисту землю. Я маю визнати, що його злочини, в певній мірі, є і моїм провалом. Проте іноді потрібно пожертвувати одним ягням заради загального блага пастви. У цьому хлопцеві завжди було легко помітне зло і як би шкода мені не було, я не міг до нього дібратися»* (Додаток 1<sup>xv</sup>, [48]).

Четвертий наратор в тексті є, на нашу думку, одним з найбільш ненадійних нараторів твору, адже його твердження є суб'єктивними. Він описує Родеріка та його сім'ю лише за одним критерієм: побожність. Його слова суперечать один одному: спочатку він називає злочини, скоєні Родеріком своїм провалом, як духовного наставника, потім він говорить, що Родерік – необхідна жертва, щоб захистити все поселення. Такі суперечності у висловлюваннях дають чітке розуміння, що не варто довіряти словам цього наратора і саме тому будемо вважати його ненадійним та суб'єктивним. Цей наратор як і попередні є гомодієгетичним (дієгетичним, вторинним, аукторіальним), оскільки використовується «Я – нарація», сильно виявленим,

обмеженим знаннями через те, що описує лише свій погляд на подію та особовим (використання першої особи однини).

П'ятим наратором в тексті виступає шкільний вчитель Родеріка, який свідчить наступне: *«Я не бачив Родеріка з того часу. Я чув кілька тривожних пліток про те, як жорстоко він обійшовся з вівцею, але я не можу засвідчити їх правдивість. Я вважаю, що Родерік – хороший хлопець, якому непритаманна жорстока поведінка, яка властива хлопцям його віку. З цієї причини мені важко визнати, що він міг би здійснити злочини, які йому нещодавно інкримінували»* (Додаток 1<sup>xvi</sup>, [48]). Як видно з фрагмента, наратор оповідає від першої особи, тому є особовим гомодієгетичним (дієгетичним, вторинним, аукторіальним) наратором. Його суб'єктивність та ненадійність проявляються в неактуальності інформації, якою він володіє. Він знав Родеріка-хлопчика, на час події Родерік уже юнак. Вчитель Родеріка сам визнає, що його свідчення засновані на спілкуванні з Родеріком у школі, все інше, що він знає відноситься до сфери чуток та домислів. Тобто, цей наратор є обмежений знаннями та в просторі, адже те, про що він розповідає відбувалося в школі та не виходило за межі Кулдуї.

Шостий наратор, Пітер Маккензі, є, на нашу думку, найбільш ненадійним в творі, що проявляється в його свідченнях: *«У парафії його загалом вважали імбецилом, але особисто я думав, про нього взагалі як про більш злісну істоту. Його нещодавні подвиги лише підтвердили це. З ранніх років йому було властиве злісне поводження з тваринами, птахами та вчинення свавілля в селі. Він був підступним, наче Диявол»* (Додаток 1<sup>xvii</sup>, [48]). Наратор окрім своїх думок передає ще й думки інших парафіян, яких він просто не може знати, що змушує задуматися над правдивістю усіх його показів. Саме тому даний наратор є ненадійним та суб'єктивним. За Г. Олсон такий наратор є тим, який не заслуговує на довіру [55]. Він обмежений в своїх знаннях та в місцезнаходженні. Він не був свідком вбивства чи наслідків цієї події, адже його не було в поселенні, проте його свідчення попередньо

засуджують Родеріка. Це ж саме можна стверджувати по відношенню до інших його свідчень, які ніяк не підтверджені.

Після свідчень очевидців в тексті подаються мемуари Родеріка, в яких він оповідає, що саме стало причиною злочину. Розглянемо уривок з цих записів: *«Мене звали Родерік Джон Макрей. Я народився в 1852 році й провів усе життя в селі Кулдуї в Росширі. Мій батько, Джон Макрей, є дрібним фермером з хорошою репутацією в парафії. Він не заслуговує, щоб його заплямували безчестям тих дій, за які відповідальний лише я один. Моя мати, Уна, народилася 1832 року в містечку Тоскайг, приблизно в трьох кілометрах на південь від Кулдуї. Вона померла при пологах мого брата Аяна в 1868 році. Я вважаю, що саме ця подія знаменує початок наших нещасть»* (Додаток 1<sup>xviii</sup>, [48]).

На перший погляд цей наратор здається об'єктивним: він використовує дати, хронологічно оповідає події до вбивства. З іншого ж боку, сьомий наратор висловлює власну думку, робить свої висновки та занадто детально подає діалоги, які б він не міг так запам'ятати. Тому його оповідь є в більшій мірі суб'єктивною, ніж об'єктивною. Крім цього, за інстанцією наратора стоїть постать вбивці, тобто він має певні психологічні проблеми, що унеможливує його надійність. За В. Рігганом такий наратор називається наратором з психічними розладами, який не може раціонально оцінювати події та ситуації. За критеріями дієгетичності та ступення обрамлення – це дієгетичний, вторинний наратор. За Ж. Женеттом – це гомодієгетичний наратор, який одночасно є наратором та протагоністом, тому визначаємо цього наратора як аутодієгетичного. Нарация ведеться від першої особи, тому наратор – особовий. Хоча наратор і знає все про цю подію, тому що він є її учасником, його знання обмежені, він не бачить повної картини, тому неможливо охарактеризувати його як всезнаючого. За таким же принципом визначаємо його як обмеженого місцезнаходженням, так як він оповідає про події лише в тих місцях, в яких він насправді знаходиться в дієгезисі. Наратор є сильно

виявленим: він розповідає про себе, свої емоції, своє ставлення до різних людей, плани та страхи.

Після мемуарів Родеріка в тексті розміщені медичні звіти з огляду тіл вбитих. Розглянемо тип наратора на прикладі уривку першого звіту: *«Огляд жертв здійснено Чарльзом Макленнаном, доктором медицини та жителем Шонтауна, і Дж. Д. Гілхрістом, хірургом з Кала, Лошальш.*

*Еплкрос, 12 серпня 1869.*

*За запитом містера Вільяма Шоу, шерифа, та містера Джона Адама, прокурора, ми сьогодні провели огляд тіла Лачлан Маккензі, 41, дрібного фермера та сільського констебля Кулдуї, Росшир» (Додаток 1<sup>xix</sup>, [48]).*

Восьмий наратор говорить з точки зору двох персонажів, тому використовується перша особа множини. Крім цього, медичні звіти є офіційними документами, що надає їм валідності та об'єктивності. Наратор в цьому випадку є об'єктивним, надійним та професійним, так як обидва персонажа мають медичну освіту та можуть дати вірні твердження щодо стану тіл. Наратор не дає своїх власних суджень щодо події, що сталася, а лише використовує факти для встановлення деталей. Наратор є обмеженим в знаннях події та в просторі, адже він може сказати лише те, що побачив завдяки мертвим тілам в своїй лабораторії. Наратор є дієгетичним, оскільки його оповідь включена в основну оповідь першого наратора і таким чином він є вторинним та гомодієгетичним. Наратора можна охарактеризувати як особового, тому що він говорить з точки зору двох експертів.

Наступний, дев'ятий наратор, вводиться за допомогою коментаря першого наратора, який стверджує професійність хірурга Дж. Брюса Томпсона у сфері кримінальної психології. Така характеристика мала б передбачати об'єктивність та надійність наратора, проте, опрацювавши текст, ми дійшли до протилежних висновків. Розглянемо фрагмент тексту:

*« – Тільки те, про що я дізнався з моїх бесід з Р.*

*– Моя думка точно така ж, – відповів я, – я впевнений, ви згодні зі мною, що ми не можемо прийняти слова такої хитрої та жорстокої особи, як ваш*

*клієнт. Ми повинні об'єктивно встановити правду про його походження. Факти та конкретні приклади, містере Сінклер! Саме це ми маємо забезпечити.*

*Він запротестував, що його клієнт не є хитрим, навіть в найменших проявах, але я відмахнувся від його заперечень» (Додаток 1<sup>xx</sup>, [48]).*

У цьому уривку лікар Дж. Томпсон говорить про необхідність неупередженої оцінки психічного стану Родеріка, але в той же час він має уже чітко сформоване уявлення про особистість Родеріка. Крім цього, протягом усієї оповіді цього наратора він виражає зневагу до Родеріка, його батька та жителів села через їхню неосвіченість, що автоматично нівелює можливість об'єктивної нарації. Що ж стосується надійності, то, з одного боку, цей наратор є професійним та обізнаним в своїй сфері, з іншого ж боку, його дії часто суперечать його словам. Також, як уже зазначалося, гомодієгетична нарація, яка тут присутня є показником ненадійності оповіді. Наратор є головним персонажем своєї оповіді, тому тип наратора – аутодієгетичний. Нарация від першої особи дозволяє говорити про особовий тип наратора. Наратор розповідає лише про те, що він сам бачив або чув від очевидців, тому він є обмеженим у знаннях та просторі.

Далі в тексті перший наратор продовжує оповідь та формує її таким чином, що сам наратор стає непомітним. Оповідь складається з об'єднаних в єдине ціле уривків з газет та публікацій Вільяма Кея з приводу суду над Родеріком Макрей. У документах щодо суду (в оповіді процесу суду) присутні, здавалося б на перший погляд, вторинні наратори, проте насправді вони не оповідають подію, а описують, деталізують процес, тому вважаємо недоцільним розглядати їх як нараторів у творі.

Що ж стосується точок зору або за Ж. Женеттом фокалізацій, то вони варіюються протягом усього роману. Кожен новий наратор подає подію з певної точки зору. Як уже було згадано, в романі присутні дев'ять нараторів, вони відрізняються за своїми характерними критеріями та мають різний ступінь фокалізації. Розглянемо окремо кожного наратора та як саме



змінювалася фокалізація впродовж тексту: наратор 1 – нульова фокалізація, наратори 2-7 – внутрішня множинна фокалізація, наратор 8 – зовнішня фокалізація, наратор 1 – нульова фокалізація. Така зміна точок зору, ступенів фокалізації дає змогу спостерігати за подією та робити свої власні висновки, спираючись на різноманітні думки. Наратор може сам обрати, кому можна довіряти, до кого варто прислухатися та чиї слова не варто приймати за чисту правду, а навпаки ставити під сумнів.

Таким чином, у тексті присутні дев'ять різних нараторів, що дає змогу стверджувати змішано-змінний тип нарації, який підтримується зміною точок зору. Проаналізувавши текст, виділено такі типи нараторів:

- наратор 1 – дієгетичний (гомодієгетичний), відносно оповіді, яку він розповідає, недієгетичний (гетеродієгетичний) відносно оповіді подій, пов'язаних з Родеріком; первинний, експліцитно зображений, об'єктивний;
- наратор 2 – гомодієгетичний (дієгетичний, вторинний, аукторіальний) експліцитно виражений, суб'єктивний, обмежений у знаннях та ненадійний, особовий;
- наратор 3 – гомодієгетичний (дієгетичний, вторинний, аукторіальний), непрофесійний, ненадійний, суб'єктивний, експліцитно виражений, обмежений в знаннях та просторі, особовий;
- наратор 4 – гомодієгетичний (дієгетичний, вторинний, аукторіальний), ненадійний, суб'єктивний, сильно виявлений, обмежений в знаннях та просторі, особовий;
- наратор 5 – гомодієгетичний (дієгетичний, вторинний, аукторіальний), ненадійний, суб'єктивний, обмежений в знаннях;
- наратор 6 – гомодієгетичний (дієгетичний, вторинний, аукторіальний), найбільш ненадійний в тексті, суб'єктивний, обмежений в знаннях та просторі;

- наратор 7 – аутодієгетичний (дієгетичний, вторинний, аукторіальний), ненадійний (наратор з психічними роозадами), суб'єктивний, особовий, обмежений в знаннях та просторі, сильно виявлений;
- наратор 8 – гомодієгетичний (дієгетичний, вторинний), об'єктивний, надійний та професійний, обмежений в знаннях та просторі, особовий («ми»);
- наратор 9 – аутодієгетичний (дієгетичний, вторинний), необ'єктивний, ненадійний, особовий, обмежений в знаннях та просторі.

Окрім змішано-змінної стратегії нарації, змінюються також точки зору (ступені фокалізації), що відбувається таким чином: наратор 1 – нульова фокалізація (наратор > персонаж), наратор 2-7 – внутрішня множинна фокалізація, наратор 8 – зовнішня фокалізація, наратор 1 – нульова фокалізація.

Отже, змішано-змінна стратегія нарації передбачає зміну нараторів та точок зору впродовж твору (Додаток 2) та використання різних типів нараторів та різних ступенів фокалізації. Така стратегія забезпечує різностороннє зображення події та дає змогу наратору самостійно визначити своє ставлення до події та сформувані власні оціночні судження. Таким чином, читач не отримує загальну задалегідь оформлену картину подій, а може, без допомоги всезнаючого наратора, вирішити, наскільки він довіряє тому, що оповідається. Такий тип нарації сприяє елітарному читанню твору та осмисленню всіх тонкощів передачі впливу однієї події на життя окремих людей.

### **2.3. Трансформації часу та порядку оповіді як спосіб побудови наративу в романі**

Руйнування традиційної фабули, поліваріантність сюжетів та їхньої модифікації забезпечують широкий спектр трансформацій часу та порядку оповіді, які в свою чергу додають різноманітності оповідним стратегіям.

Роман «Його план помсти» є особливо значущим в цьому вимірі, оскільки наратив зазначеного вище твору базується на їхніх трансформаціях, чергуванні та зміні. З одного боку, для цього тексту характерний лінійний виклад подій, а саме: зображення подій в хронологічному порядку в окремих оповідях. З іншого боку, в тексті присутня велика кількість анахроній та неточностей в часовій та просторовій організації твору. У тексті спостерігається накладання часу та простору різних подій одна на одну, тобто вони можуть відбуватися в одному і тому ж часопросторі. Палімпсестний характер твору буде проаналізовано детальніше в цьому підрозділі.

Спершу розглянемо часові та просторові зміни на макрорівні оповіді. Відповідно до оповідей нараторів матимемо такі часові відношення:

- наратор 1: 2014-2015 рр, 6 вересня 1869 – 8.24 год., 24 вересня 1869;
- наратор 2: 10 серпня 1869;
- наратор 3: 10 серпня 1869;
- наратор 4: 1858 – 13 серпня 1869;
- наратор 5: 1860 – 12 серпня 1869;
- наратор 6: 1860 – 13 серпня 1869;
- наратор 7: 1852 – 10 серпня 1869;
- наратор 8: 12 серпня 1869;
- наратор 9: 23 серпня 1869 – 26 серпня 1869.

З цього хронологічного зображення окремих оповідей, можна зробити висновок, що оповіді нараторів 1-7 перетинаються в одній точці 10 серпня 1869 року – день потрійного вбивства, скоєного Родеріком (основна подія в тексті). Тобто, цей день можна вважати основним часовим маркером тексту, тому що всі інші події відбуваються навколо цього часу. Важливо також зазначити, що хоч час і співпадає для багатьох частин оповіді, простір все ж є різним. Загалом всі ці події відбуваються в дієгезисі, проте їхнє розміщення у фіктивному світі є неоднаковим: перший наратор може знаходитися в своєму кабінеті або в офісі, другий наратор знаходилася на власному подвір'ї, третій був на задньому подвір'ї, четвертий та п'ятий – вірогідно були в Кулдуї,

шостий – був поза селищем, сьомий – був на місці вбивства. Таким чином, хоч часові межі й співпадають, просторові варіюються та створюють загальну картину подій.

В тексті також наявні наратори, які оповідають у своїх часових межах, наприклад, судмедексперти та Дж. Томпсон, хірург. Найбільш обмеженим в просторі є наратор 8: час судмедекспертизи та написання результатів, простір – лабораторія. Така обмеженість в часі та просторі жодним чином не нівелює важливість цієї оповіді, адже вона дає об'єктивну експертну думку щодо того, що відбувається в творі. Наратор 9, хоч і є обмеженим у часі, проте виступає дуже вільним у категоріях простору, адже він побував у селищі Родеріка (у його батька, жінки Лачлан Брода та сусідів) та у в'язниці.

Макроструктура часу та простору наштовхує на думку про можливість трансформацій і їхнє різноманіття на макрорівні є ґрунтовною основою для нестандартної часопросторової організації на мікрорівні оповіді. Зміна нараторів відкриває багато можливостей для різноманітних флеш беків у спогади чи флеш форвардів у майбутнє. Наявність декількох хронологічних ліній забезпечує варіативність розташування подій: в різних оповідачів вони можуть повторюватися, перетинатися, накладатися одні на одних і ті ж самі зміни можна спостерігати у відношенні до часу та простору. Трансформації на мікрорівні оповіді розглянемо за класифікацією анахроній Ж. Женетта [17].

Одними з найяскравіших проявів анахронічної передачі подій в романі «Його план помсти» є *аналепсиси та пролепсиси*. У романі спостерігаємо дуже велику кількість аналепсисів, які будуть охарактеризовані в цій роботі. Для кращого розуміння природи аналепсисів вважаємо виправданим розглядати кожен окрему оповідь як первинну (тобто той часовий рівень, відносно якого визначатиметься анахронія), а вторинними вважатимемо часові рівні всередині первинної оповіді [32].

Уточнивши усі суперечливі моменти, вважаємо доцільним розглянути аналепсиси відповідно до нараторів та їхньої появи у тексті. Так, наприклад, в оповіді першого наратора *аналеписис 1* використаний у наступному уривку:

«Навесні 2014 року я приступив до проекту, щоб дізнатися трохи про свого дідуся, Дональда «Бродягу» Макрей, який народився в 1890 році в Еплкроссі, за три-п'ять кілометрів на північ від Кулдуї. В ході своїх досліджень в архівному центрі Хайленда я натрапив на вирізки з газет, що описували судовий процес над Родеріком Макрей. За сприяння Енн О'Хенлон, архіваріуса, я виявив рукопис, який містив найбільшу частину цього тому» (Додаток 1<sup>xxi</sup>, [48]).

Як уже зазначалося в попередньому підрозділі 2.2., перший наратор ототожнює себе з автором, тому теперішнім часом для нього є час, коли автор писав цей роман, а саме приблизно 2014-2015 роки, тому що 2015 року цей роман уже був виданий. В поданому уривку спостерігаємо аналепсис, тому що події описані в дієгезисі відбуваються після поїздки в Кулдуї, а наратор описує передумови для створення цього тексту. В цьому випадку аналепсис вводиться в текст за допомогою конкретного числового показника: «Навесні 2014 року...». Такий тип аналепсису виконує функцію обрамлення для основної оповіді першого наратора. Крім цього, варто зауважити, що цей аналепсис є зовнішнім, адже він виходить за межі первинної оповіді, яка розпочалася пізніше весни 2014 року, що простежується через причинно-наслідкові зв'язки: проект, який розпочав наратор став причиною для написання цього твору. Тобто процес пошуку інформації передував початку нарації, а отже є зовнішнім у відношенні до первинної оповіді. Якщо ж охарактеризувати це аналепсис відносно подій в усій оповіді, то він радше буде пролепсисом до того, що відбудеться далі в оповіді і виконуватиме функцію анонсу до подій.

Наступний часовий стрибок у оповіді першого наратора простежується в останній частині твору: сцена суду та події після неї. На макрорівні оповіді вона відбувається в межах 6 вересня 1869 – 24 вересня 1869. Оскільки ця частина є продовженням оповіді першого наратора, то можна розглядати усю цю частину як *аналепсис 18* до первинної оповіді. Цей аналепсис є зовнішнім, оскільки він відбувається поза часовими межами первинної оповіді та описує події 1869 року, а саме – суд над Родеріком. Варто зазначити, що всередині

цього аналепсису містяться аналепсиси вже до нього та відповідно до первинної оповіді. Розглянемо одну з анахроній всередині цього аналепсису:

«– Можете розповісти суду, що сталося того ранку?

– Все так як Ви говорите, – відповів пан Макрей, чим викликав здавлений сміх в залі суду.

– Ви збирали водорості?

– Так.

– Навіщо Ви збирали ці водорості?

– Для того, щоб розкласти на своїй ділянці землі.

– Ви говорили з паном Маккензі того ранку?

– Він говорив зі мною.

– І що він сказав?» (Додаток 1<sup>xxii</sup>, [48]).

У цьому уривку спостерігаємо часову анахронію, яка зображена за допомогою діалогу. Анахронічні елементи вводяться персонажами, а в такому випадку ця анахронія є *аналепсисом* 19 вторинного рівня відповідно до часових рамок 6 вересня 1869 – 24 вересня 1869 та зовнішнім аналепсисом, так як він виходить за ці часові рамки. Крім цього, зазначений аналепсис є зовнішнім аналепсисом третинного рівня по відношенню до первинної часової оповіді. Важливо згадати, що всі аналепсиси у цій частині твору мають однаковий характер: вводяться самим персонажем, тобто є вторинними або ж третинними по відношенню до первинної оповіді, та відбуваються поза часовими межами оповіді, тож вважаються зовнішніми. Аналепсиси в цьому конкретному випадку набувають форми спогадів та виконують загальну функцію деталізації подій. Окрім цієї функції важливими є функції контрасту та об'єднання. Функція контрасту дозволяє порівняти бачення однієї події різними людьми та дає уявлення про характер та особливості персонажа, як того, про якого розповідають, так і про того, який розповідає. Функція об'єднання реалізується по відношенню до усіх оповідей в тексті, тому що подані аналепсиси з'єднують останню оповідь зі всіма попередніми оповідями шляхом повернення у часі. Таким чином, усі оповіді акумулюються та

узагальнюються в останній частині твору в діалогічній формі та коротких спогадах.

Наступними розглянемо оповіді другого та третього наратора, тому що в їхній основі лежать однакові анахронії. Якщо загальні оповіді цих нараторів вважати первинними, тоді час цих оповідей визначається 12 серпня 1869 року. *Аналепсис* 2-3 у цих оповідях повертає читача на два дні назад, в день вбивства. Ці аналепсиси вводяться вербально з використанням часових показників, а саме: «У ранок цього жахливого інциденту...», «У ранок, про який йдеться...» [48]. Оскільки завдяки передмові відомо, про який саме ранок йдеться, можна визначити ці аналепсиси як зовнішні, тому що вони виходять за межі первинної оповіді. У цьому випадку аналепсиси виконують інформаційну та психологічну функції. Спогади про цю подію надають додаткову інформацію. Також вони слугують своєрідними психологічним коментарем до образу Родеріка та формують загальне ставлення до протагоніста до фактичної зустрічі з ним.

Наступний випадок анахронії зустрічається в оповіді п'ятого наратора. Час первинної оповіді датується 13 серпня 1869 року – день свідчень по справі Родеріка. Оскільки свідчення – це розповідь про те, що вже відбулося, то в такому випадку дуже важко уникнути *аналепсису* 4, який спостерігається в таких рядках тексту: «У знак моєї високої оцінки його академічних здібностей, коли йому було шістнадцять, я навідався до його батька, щоб сказати, що Родеріку слід продовжувати навчання і, можливо, з часом дорости до чогось, що більше відповідає його здібностям, ніж праця з землею. Мені шкода говорити, що моя пропозиція отримала швидку відмову від його батька, який, на мою думку, людина замкнута й недалекоглядна. Я не бачив Родеріка з того часу» (Додаток 1<sup>xxiii</sup>[48]).

З цього уривку можна зазначити, що *аналепсис* 4 переносить на шістнадцять років назад у часі, отже він є зовнішнім. Такі короткі аналепсиси описують важливі моменти з життя протагоніста та дають змогу краще зрозуміти його відносини з іншими персонажами й причини його вчинків.

Таким чином, цей аналепсис виконує психологічну та деталізуючу функцію. Перехід від первинного часу оповіді до часу аналепсиса здійснюється за допомогою часового маркера. Повернення до первинного часу оповіді проходить через зміну минулого часу (Past Simple) на теперішній (Present Perfect), що чудово прослідковується в оригіналі (Додаток 1<sup>xxiv</sup>, [48]).

У шостій оповіді також присутня анахронія у формі *аналепсису* 5: *«Одного разу, коли йому було, мабуть, дванадцять років, хтось підпалив господарську будівлю мого брата Аенаса Маккензі, знищивши ряд цінних знарядь праці та велику кількість зерна. Хлопчика бачили поблизу будівлі, але він заперечував свою провину і Чорний Макрей (його батько, Джон Макрей) поклявся, що його син був у полі зору в той час, коли це сталося. Таким чином, він уникнув покарання, але, як і в багатьох інших випадках, це безсумнівно був він»* (Додаток 1<sup>xxv</sup>, [48]).

Первинний час цієї оповіді 12 серпня 1869 року. Аналепсис в оповіді вводить за допомогою числового показника, який переносить нас назад в часі. Тож, цей аналепсис є зовнішнім. Він виконує декілька функцій: інформаційну, деталізуючу та психологічну. Такий аналепсис не просто подає інформацію у формі спогадів, а конкретизує, здавалося б, незначні моменти з життя протагоніста. Крім цього, він зображає протагоніста в принципово відмінному амплуа та створює більш розгалужений психологічний портрет Родеріка.

Найцікавішою з точки зору анахроній є сьома оповідь, наратор якої оповідає з точки зору протагоніста. Первинний час оповіді датується 1852 – 1869, тобто час від народження Родеріка до його перебування у в'язниці. Ця оповідь оформлена як мемуари про життя однієї людини, що мало б гарантувати певну хронологічність викладу подій. У цьому ж випадку час подій змінюється відповідно до бажання наратора, що, зважаючи на його психологічний стан, відбувається досить часто. Це уможливило різноманітні анахронії. Розглянемо першу анахронію у фрагменті: *«Одного разу, мені тоді було п'ять чи шість років, я запускав повітряного змія, якого мій батько*



*зробив для мене з клаптиків верети. Повітряний змій залетів на поле і я, зовсім не думаючи, побіг, щоб дістати його. Я стояв на колінах та намагався відчепити мотузку від кукурудзи, коли відчув, як мене схопила за плече велика рука та грубо потягнула за собою. Я все ще стискав свого змія і Лачлан Брод вирвав його з моїх рук та кинув на землю. Потім він вдарив мене долонею в скроню та збив мене долілиць» (Додаток 1<sup>xxvi</sup>, [48]).*

Цей фрагмент є першим значущим аналепсисом в оповіді сьомого наратора. До цього моменту усі анахронічні елементи були радше елементами опису, констатаціями фактів, цей аналепсис б ж переносить у 1855-56 рік. Таким чином, він все ж знаходиться всередині первинного часу оповіді, тому є внутрішнім. Він вводиться в текст за допомогою конкретних цифр, що дає змогу говорити про гомодієгетичність цього аналепсиса. Він є своєрідним заповненням пропусків, які з'явилися в оповіді через ахронологічний виклад подій. Цей аналепсис зображає одну подію з життя протагоніста, яка в свою чергу закриває прогалини в часі оповіді та розширює часову картину подій.

Наступний цікавий випадок анахронії 7 прослідковується у цьому уривку: *«Мій батько народився в Кулдуї та хлопчиком жив у тому ж будинку, в якому ми зараз живемо. Я знаю небагато про його дитинство, лише те, що він рідко ходив у школу і, що тоді були такі труднощі, про які наше покоління навіть не знає <...> Батько моєї матері був теслею, який робив меблі для купців у Кайлі Лошальса та Скаї та доправляв кораблем свої вироби по усьому узбережжю. Декілька років мій батько мав третину прибутку на рибальському судні, яке стояло на якорі в Тоскайгу» (Додаток 1<sup>xxvii</sup>, [48]).*

У цьому уривку анахронії пронизують теперішній час оповіді. Іноді вони проявляються в невеликих коментарях про минуле, але також можна спостерігати зовнішні аналепси, які виходять за межі первинної оповіді. Ці аналепсиси описують події до початку нарації, тобто до часу народження Родеріка. Основними функціями таких аналепсисів є інформаційна та основоформуюча. Остання функція забезпечує базу для розуміння передумов події та формує окремий рівень тексту, на основі якого уже вибудовується

фікціональний світ. Просуваючись далі у тексті, можемо спостерігати перехід від зовнішнього до внутрішнього аналепсису. Це відбувається, коли часова анахронія переміщується в межі первинної оповіді та стає гомодієгетичним аналепсисом, який заповнює прогалини в розповіді наратора. З цього моменту розпочинається, хоч і не до кінця, проте, в більшій мірі, хронологічний лінійний виклад подій. Зрозуміло, що ця хронологічність є аналепсисом до первинної оповіді, але за часовим критерієм шкільні роки Родеріка зображено послідовно.

Важливо зазначити, що цей аналепсис – недовготривалий, він завершується поверненням у теперішній час, коли Родерік знаходиться у в'язниці. Наступний *аналепсис* 8 починається такими рядками: *«Я вважаю, що цей момент настав приблизно вісімнадцять місяців тому зі смертю моєї матері. Це була диво – весна, з якої усе почалось. Я зараз описую цю подію не для того, щоб викликати жалість у читача. Я не хочу та не потребую ні від кого жалості»* (Додаток 1 <sup>xxviii</sup>, [48]). Цей аналепсис є внутрішнім та гомодієгетичним, тому що:

- він знаходиться всередині первинної історії, так як відбувається в 1867 році;
- події, які він описує є тематичним доповненням до основної оповіді.

Що стосується функцій, то можемо виділити такі: інформаційну, деталізуючу та пояснювальну. Остання функція полягає в обґрунтуванні причин вчинку Родеріка, висвітленні каталізуючих факторів. До того ж продовження данного аналепсиса формує більш зрозумілу картину психологічного стану Родеріка та причини його так званої «агресії» по відношенню до вівці.

Після цього аналепсису спостерігаємо повернення назад у первинний час оповіді, що демонструє певну систему у зміні часу, а саме: чергування спогадів та теперішньої оповіді. Первинна оповідь включає й аналепсиси, які показують події не дуже віддалені від теперішнього часу оповіді. Наприклад, такий *аналепсис* 9 спостерігаємо у наступному уривку: *«У перші дні свого ув'язнення в мене не було багато часу для того, щоб звикнути до свого нового*

*оточення, так як мене багато разів відвідували представники закону. Мене дуже часто водили у кімнату в іншій частині тюрми, щоб допитати про мої вчинки. Мені так багато разів ставили одні і ті ж запитання, що я більше не думав, що саме відповісти»* (Додаток 1<sup>xxix</sup>, [48]). Такий аналепсис є близьким по часу до первинної оповіді, він деталізує події, що відбувалися з Родеріком під час ув'язнення та написання мемуарів. Крім цього у данному аналепсисі немає точного часу, але його можна розрахувати, співставляючи подану інформацію про час та вже відомі дані про те, коли було скоєно вбивство. Така часова точність нарації дає змогу наратору побудувати власну картину подій, розташувавши їх у хронологічному порядку, після повного прочитання тексту.

Цей аналепсис супроводжується поверненням до часу первинної оповіді, а вже після цього відбувається нова анахронія, яка переносить до подій, що відбувалися в будинку Макрей після того, як він перестав ходити до школи. Розглянемо реалізацію цього аналепсису 10 в тексті: *«Ближче до кінця осені рано ввечері пан Гіллс відвідав мого батька. Джетта мила тарілки після нашої вечері. Мій батько був здивований приїздом учителя, який з'явився у дверях, все ще тримаючи повіддя свого гаррона. Мене відправили на вулицю, щоб я його прив'язав, і, зробивши це, я залишився біля нього на декілька хвилин, гладив його по шиї та шепотів в його вухо»* (Додаток 1<sup>xxx</sup>, [48]).

Цей аналепсис є внутрішнім та гомодієгетичним, тому що подія описана в ньому знаходиться в межах первинної оповіді та деталізує її. Важливим є те, що цей аналепсис перегукується з оповіддю п'ятого наратора та з'єднує час двох різних оповідей. Таким чином, відбувається накладання двох оповідей одна на одну й відповідно перетин часових моделей. Тож, цей аналепсис виконує не лише деталізуючу та інформаційну функції, а й об'єднувальну. Остання функція часто зустрічається в анахроніях цієї оповіді, так як вона звертається до попередніх оповідей та зображає події, що в них відбувалися з іншої точки зору.

У цьому аналепсисі описуються події, що відбувалися в часових межах від приходу шкільного вчителя в дім Макрей до інциденту з морськими водоростями. До того ж, в даному аналепсисі можемо спостерігати ще одну анахронію 11: *«Ми ходили в одну школу, але через мою асоціальну натуру ми зустрілися вперше лише зараз. <...> Вона завжди першою підіймала руку, щоб помити дошку для пана Джиліса і надзвичайно пишалася собою, якщо він давай їй цей привілей. Якщо в той час у мене і склалося якесь враження про неї, то це те, що вона була дурною дівчиною, яка дуже хотіла догодити тим, хто має владу»* (Додаток 1<sup>xxxі</sup>, [48]).

Цей аналепсис 11 знаходиться всередині іншого аналепсиса, тобто в цьому випадку ми спостерігаємо подвійне повернення назад в часі. Варто зазначити, що ця анахронія знаходиться в межах первинної оповіді, тому аналепсис вважатимемо внутрішнім. Крім цього, він знаходиться уже на третинному часовому рівні оповіді, що показує всю складність часової організації в тексті. Цей аналепсис виконує інформаційну та деталізуючу функції, тому що він забезпечує наратора додатковою інформацією, яка необхідна для розуміння події та дає краще зображення відносин Родеріка та Флори.

Після закінчення основного аналепсису час знову повертається до теперішніх подій, що відбуваються у в'язниці. І відразу ж після повернення до теперішнього часу, що прослідковується на граматичному рівні, ми спостерігаємо нову анахронію: *«Коли він вперше ввійшов у мою камеру, я запропонував йому сісти на моє ліжко, але він глянув на нього з ноткою зневаги і залишився стояти спиною до дверей. Він запропонував мені сісти так, як мені зручно, але я подумав, що недоречно сидіти в присутності людини вищої за званням, тож я став у кутку під високим вікном»* (Додаток 1<sup>xxxii</sup>, [48]). Вищезазначений аналепсис 12 повертає час до початку ув'язнення Родеріка. Він знаходиться всередині первинного часу оповіді, тому є внутрішнім та гомодієгетичним, оскільки цей аналепсис описує подію, яка доповнює основну історію. Тож, основними функціями цієї анахронії є

інформаційна та деталізуюча. В цій частині твору також можемо спостерігати чергування теперішнього часу оповіді та спогадів, що, з одного боку, розсіює увагу читача та зберігає інтригу, з іншого, дозволяє самостійно скласти хронологічну послідовність подій.

Цікавість наступної анахронії полягає в тому, що перед нею оповідь не повертається до первинного часу, тобто попередній *аналепсис 12* відразу переходить в нову часову трансформацію: *«Через кілька днів після інциденту з морськими водоростями я вдруге зустрів Флору Брод. Я сидів на дамбі, яка розділяє сільськогосподарські землі та дорогу, та дразнив воронів мишею, прив'язаною до довгої мотузки. Я сидів спиною до села, тому я не знав про те, що Флора йшла до мене»* (Додаток 1<sup>xxxiii</sup>, [48]). *Аналепсис 13*, окрім того, що не супроводжується поверненням до теперішнього часу є хронологічним продовженням *аналепсису 11*. Такого висновку було досягнуто в ході співставлення текстових елементів, які вказують на послідовність цих подій в часі. Описаний вище *аналепсис* є внутрішнім та гомодієгетичним у відношенні до первинної оповіді, що вказує на його основні функції: інформаційну та деталізуючу. Окрім цього, він виконує об'єднувальну функцію, що забезпечує формування цілісної оповіді в уяві наратора, шляхом співставлення та систематизації окремих *аналепсисів* завдяки маркерам часу та хронологічній пов'язаності.

Перед наступною анахронією немає чіткого повернення до теперішнього часу, яке б розгорнуто описувалося наратором. Воно відображається лише першими словами наступного уривку з тексту: *«Сьогодні вранці, після звичних запитань про моє самопочуття, пан Сінклер поцікавився, чи я не хочу зустрітися з джентльменом, який за його словами, подолав довгий шлях, щоб побачити мене»* (Додаток 1<sup>xxxiv</sup>, [48]). Цей *аналепсис 14* оповідає події, що відбувалися у в'язниці між періодом взяття Родеріка під варту та судом. Ця анахронія є внутрішньою та гомодієгетичною. *Аналепсис 14* є продовженням часової лінії, що є не сильно хронологічно віддаленою від часу

первинної оповіді. Таким чином, можна зробити висновок, що в первинній оповіді присутні дві часові лінії:

- перша відображає події, що передували події-вбивству, тобто від 1852 до 10 серпня 1869 року;
- друга зображає події, які слідували за подією-вбивством, тобто від 10 серпня 1869 до вересня 1869 року.

В тексті відбувається чергування цих двох часових ліній. Воно може реалізуватися шляхом повернення до часу первинної оповіді або без будь-яких логічних та текстуальних переходів, як у наступному фрагменті тексту: «<...> Я зрозумів, що пан Сінклер напевно був розчарований в мені, і через це я відчув докори сумління.

*Декілька днів після зборів батько не розмовляв зі мною. Я не знаю, чи чув він про мої витівки в корчмі, але в нашій громаді мало що залишається непоміченим»* (Додаток 1<sup>xxxv</sup>, [48]). Тож, в цьому уривку відображений перехід від одного аналепсиса до іншого, що здійснюється лише на тематичному рівні без застосування будь-яких вербальних засобів переходу. Аналепсис 15 є причинно-наслідковим продовженням аналепсису 13. Вони мають однакову структуру та виконують синонімічні функції.

Всередині аналепсиса 15 спостерігаємо інший вид анахронії – *пролепсис*, який прослідковується в наступних словах Джетти: «– Для мене все скінчено, – сказала вона. – Я турбуюся про тебе. Тобі слід покинути це місце. Ти маєш розуміти, що тут для тебе нічого немає» (Додаток 1<sup>xxxvi</sup>, [48]). Слова цього персонажа є передбаченням тієї події, яка станеться з нею. В цьому випадку варто охарактеризувати цей пролепсис як психологізований [25]. Він апелює до психологічного стану персонажа, її усвідомлення невідворотності смерті та впевненості в тому, що ця подія станеться в реальності. За рівнем розпізнаваності в тексті *пролепсис 1* є «зачатком», так як його передбачальна функція стає зрозумілою лише після фактичного здійснення, описаної тут події, тобто ретроспективно [27, с. 21-24]. Крім цього пролепсис 1 є внутрішнім та гомодієгетичним, оскільки він відбувається в часі історії до її

розв'язки та відноситься до тієї ж лінії історії, що і первинна оповідь. Під час вдумливого читання тексту цей пролепсис дає натяк на майбутню подію, яка трапиться з персонажем. Якщо ж цей натяк не був помічений у перший раз, то коли самогубство відбувається створюється ретроспекція на ці слова Джетти і вже зрозуміло, чому саме вона була впевнена, що з нею все скінчено.

Саме аналепсисом 15 закінчується оповідь наратора 7, що означає, що він не повертається в теперішній час свого ув'язнення. Можна зробити висновок, що в оповіді сьомого наратора присутня велика цількість часових анахроній, а саме, 15 аналепсисів та 1 пролепсис. Аналепсиси можна розділити на дві категорії:

- ті, які відносяться до першої часової лінії, а саме до 10 серпня 1869 року;
- ті, які відносяться до другої часової лінії до вересня 1869 року, а саме до завершення написання Родеріком мемуарів.

Чергування цих двох часових ліній зумовлює чергування аналепсисів, яке може відбуватися як без конкретного вербального переходу від однієї лінії до іншої, так і навпаки.

Первинний час наступної нарації датується 12 серпня 1869 року. Вся нарація оформлена як *аналепсис 16* та описує, як було доставлено тіла та, що було знайдено в ході огляду, який був проведений до складання медичного висновку. Таким чином, цей аналепсис є внутрішнім, так як він включений в час первинної нарації. Він виконує інформаційну та деталізуючу функції та забезпечує проінформованість наратора щодо наслідків події-вбивства.

Наступна оповідь датується 1869 роком, так як це мемуари лікаря Дж. Томпсона, які він писав в період між 23 серпня 1869 до 26 серпня 1869 року, а можливо і після останньої дати. Проте для нас важливою є початкова точка відліку первинного часу цієї оповіді, кінцева не має вирішального значення для аналізу. Ця оповідь має аналептичний характер, тому що вона описує події, які сталися до самої оповіді, а, отже, можуть вважатися спогадами, флеш беками в минуле. Таким чином, ця оповідь становить собою *аналепсис 17*, який є внутрішнім та гомодієгетичним, так як він інформує читача про важливі для

первинної оповіді події, які відбуваються в її межах. Він виконує інформаційну, деталізуючу та об'єднувальну функції. Що стосується останньої функції, то суть її полягає в ретроспекції до попередніх оповідей цього твору.

Важливо зазначити, що якщо розглядати усі вищезгадані аналепсиси на макрорівні тексту, то можна дійти до висновку, що окремі аналепсиси в різних оповідях були в той же час пролепсисами до подій в інших нараціях. Так, наприклад, усі аналепсиси про 10 серпня 1869 року були пролепсисами до оповіді сьомого наратора. Так само, аналепсис у п'ятій нарації був пролепсисом до події описаної в сьомій нарації. Такі ж самі висновки можна зробити щодо багатьох аналепсисів цього твору, так як вони передбачають події в наступних оповідях. Таким чином, можемо сказати, аналепсиси у цьому тексті виконують інформаційну, деталізуючу, об'єднувальну, контрастивну, основоформуєчу функції, та, виступаючи як пролепсиси, перебирають на себе передбачувальну функцію.

Інші часові трансформації, які вважаємо доцільним описати, є зміни, що стосуються часової тривалості події. Як уже згадувалося в Розділі 1, підрозділі 1.2.2. час історії та час оповіді не завжди, а то й майже ніколи не співпадають, тому що в художньому наративі можна по-різному оповідати події. Першим способом є їхнє зображення у формі *сцени (діалогу)*. Для роману «Його план помсти» сцена не є основним способом передачі подій, проте вона часто використовується в оповіді сьомого наратора для відтворення мовлення персонажів. Крім цієї оповіді, найбільша кількість сцен наявна в оповіді першого наратора про суд над Родеріком. Увесь суд переданий у формі діалогів між свідками, адвокатом та прокурором. Варто зазначити, що навіть у цьому випадку час оповіді не тотожний часу історії, тому що у цій частині роману є також описові паузи, які унеможливають одночасність. *Описові паузи* зустрічаються по всьому твору. Вони виконують функцію забезпечення фону для подій, що у свою чергу формує загальну картину.



Для тексту «Його план помсти» характерним є використання *експліцитних еліпсисів*, оскільки не усі події важливі для оповіді, то пропуск певних днів, місяців в оповіді відображається за допомогою еліпсисів, які вводяться в оповідь експліцитно, тобто вербально: «за декілька днів», «декілька днів по тому» тощо. В творі присутні також *імпліцитні еліпсиси*, які були виявлені через наявність хронологічних пропусків, наприклад, пропущений час між народженням та походом в школу Родеріка в оповіді сьомого наратора. Такі трансформації часу дозволяють скоротити оповідь тематично неважливих подій та зобразити розгорнуто те, що відіграє вирішальну роль у розвитку сюжету.

Іншим способом скорочення часу оповіді є *резюме*. Використання еліпсисів є більш характерним для даного тексту, але трапляються також випадки застосування резюме для короткого опису не дуже важливих для оповіді подій як, наприклад, у наступному фрагменті: «У попередні роки, хто б не обіймав посаду констебля, він робив це неохоче і виконував свої обов'язки лише під тиском» (Додаток 1<sup>xxxvii</sup>, [48]). Як видно з цього уривку, події, які відбувалися протягом багатьох років уміщені в одне речення, тому що вони не відіграють жодної ролі в подальшому розвитку сюжету.

Наявність усіх цих трансформацій часової тривалості свідчать про вибірковість зображення подій. З одного боку, це дає змогу отримати інформацію необхідну для формування загальної картини. З іншої сторони, це вказує на вибірковість, а, отже, на суб'єктивність зображених подій. До того ж, чергування усіх цих трансформацій урізноманітнює оповідь, дає змогу реципієнтові змінювати темп читання: швидкий – сцени, еліпси, повільний – описові паузи, середній – резюме.

Що ж стосується трансформацій порядку оповіді, то для їх визначення пропонуємо позначити кожен окрему оповідь буквами, а цифрами позначатимемо її місце в історії. Варто зазначити, що в сьомій оповіді ми виділятимемо два часових відрізки: перший – до вбивства, другий – після.

Також у першій нарації виокремимо: час написання тексту та час суду. В кінці, отримуємо такі співвідношення:

- оповідь 1: А – час створення тексту, И – час суду над Родеріком;
- оповідь 2: Б;
- оповідь 3: В;
- оповідь 4:Г;
- оповідь 5: Г;
- оповідь 6: Д;
- оповідь 7: Е – до вбивства, Є – у в'язниці;
- оповідь 8: Ж;
- оповідь 9: З.

Оформивши такі співвідношення, можемо охарактеризувати порядок оповіді як нехронологічний, тому що якщо розмістити події так як вони відбувалися в історії, то отримаємо наступну формулу: 1 – Е, 2 – Б, В, Г, Г, Д, 3 – Ж, 4 – Є, 3, 5 – И, 6 – А. З якої стає зрозуміло, що події в тексті розгортаються не в хронологічному порядку. Крім цього, деякі з них розгортаються одночасно або в приблизно однакові проміжки як, наприклад, оповіді Б, В, Г, Г, Д, які відбуваються після вбивства, або Є, 3 – коли Родерік знаходиться у в'язниці. Такі зміни порядку оповіді знижують рівень передбачуваності тексту та організують нарацію таким чином, що читач не отримує повну узагальнену картину подій, а повинен самостійно її скласти, спираючись на різні текстові особливості.

Отже, оформлення часу та порядку оповіді в романі «Його план помсти» відбувається на макро- та макрорівнях. Щодо часової сторони тексту, то тут можемо спостерігати велику кількість часових анахроній: в основному це аналепсиси, але трапляються й випадки пролепсисів. Проаналізувавши часову структуру твору, ми виділили вісімнадцять основних аналепсисів, які руйнують традиційну фабулу та виконують інформаційну, деталізуючу, контрастивну, основоформууючу, психологічну та об'єднувальну функції. В окремих випадках аналепсиси можуть мати пролептичний характер по

відношенню до інших оповідей. Важливими також вважаємо трансформації часової тривалості. Найбільш вживаними серед них є експліцитні еліпсиси та сцени, рідше використовуються описові паузи та резюме, що в кінцевому рахунку створює розмірену оповідь, яка видається читачеві довершеною та незатягнутою. Порядок ж цієї нарації є нехронологічним та розгалуженим, оскільки деякі події описані тут знаходяться в одних часових межах, але займають такі місця в оповіді, які не відповідають їх послідовності в реальній історії. Такі зміни часу та порядку оповіді знижують рівень передбачуваності тексту та організовують нарацію таким чином, що читач не отримує повну узагальнену картину подій, а повинен самотійно її скласти, спираючись на різні текстові особливості.

## **Висновки до Розділу 2**

Для того щоб здійснити наратологічний аналіз роману «Його план помсти» Г. Бернет, ми спочатку довели, що цей текст є прикладом художнього наративу, що підтверджується наявністю в ньому наступних ознак: наративності, що реалізується в категорії подієвості та досягається через критерії фактичності, непередбачуваності, релевантності, результативності, консекутивності, незворотності та неповторюваності; фікціональності, що здійснюється через метакомунікативні та орієнтуючі сигнали, фіктивність персонажів, подій, часу та простору й використання дієслів, що позначають внутрішні процеси; естетичності, яка базується на розгалуженій оповідній структурі, що поєднує різні тематичні елементи, таким чином, що оповідь стає носієм естетичної функції. Завдяки наявності цих ознак можна стверджувати, що наратив роману «Його план помсти» Г. Бернет має художній характер, і відповідно може аналізуватися з точки зору наратології.

Провівши аналіз роману «Його план помсти» Г. Бернет, ми можемо охарактеризувати тип нарації у ньому як змішано-змінний, тому що було виділено дев'ять різних нараторів, які по чергово змінюються, а разом з цим

змінюються і точки зору. Така стратегія передбачає використання різних типів нараторів та різних ступенів фокалізації. Вона забезпечує різностороннє зображення події та дає змогу нарататору самостійно визначити своє ставлення до події та сформувані власні оціночні судження. Крім цього, різноманітність нараторів сприяє об'єктивізації тексту, оскільки погляд на одну і ту ж подію з різних точок зору дає об'єктивне уявлення про те, як усе відбувалося та викликає довіру в читача.

Загальна наративна стратегія твору формується також за допомогою трансформацій часу та порядку оповіді. Щодо часового обрамлення тексту, то воно багате на часові анахронії: в основному це аналепсиси, але трапляються й випадки пролепсисів. Проаналізувавши часову структуру твору, ми виділили вісімнадцять основних аналепсисів, які руйнують традиційну фабулу та виконують інформаційну, деталізуючу, контрастивну, основоформуючу, психологічну та об'єднувальну функції. Іноді аналепсиси можуть мати пролептичний характер по відношенню до інших оповідей. Важливими також вважаємо трансформації часової тривалості. Найбільш вживаними серед них є експліцитні еліпсиси та сцени, рідше використовуються описові паузи та резюме, що в кінцевому рахунку створює розмірену оповідь, яка видається читачеві довершеною та незатягнутою. Порядок цієї нарації є нехронологічним та розгалуженим, оскільки деякі події описані тут знаходяться в одних часових межах, але займають такі місця в оповіді, які не відповідають їх послідовності в реальній історії. Такі зміни часу та порядку оповіді знижують рівень передбачуваності тексту та організують нарацію таким чином, що читач не отримує повну узагальнену картину подій, а повинен самостійно її скласти, спираючись на різні текстові особливості.

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що в творі застосовуються різні методи, для досягнення таких цілей як:

- побудова централізованої схеми зображення подій;
- формування різнопланового висвітлення основної зміни в романі;
- забезпечення об'єктивного та суб'єктивного елементів оповіді;

- розширення можливостей читачів як творців змісту тексту.

Ці цілі досягаються шляхом застосування змішано-змінного типу нарації, чергування різних видів нараторів, створення складної та розгалуженої структури порядку оповіді, деталізації подій за допомогою аналепсисів та формування централізованої схеми нарації (Додаток 4).

## ВИСНОВКИ

Опрацювавши теоретичний матеріал, що стосується наратологічного аналізу тексту, ми дійшли до висновку, що важливими поняттями для наратології, або теорії оповіді, є «нарративність», «наратор», «подієвість», «подія», «фікціональність», «естетичність». Чіткого та однозначного визначення нарративності важко досягнути через відмінність категорій та понять, які беруться за основу при її характеристиці. У класичній теорії оповіді нарративність визначається категоріями наратора, опосередкованості та комунікативної структури. Структуралістське розуміння нарративності звертається до понять структури оповіді, подієвості та події. У нашому дослідженні вважаємо доцільним розглядати нарративну стратегію роману «Його план помсти» Г. М. Бернета через категорії наратора, структури оповіді, подієвості та події.

У Роділі 1 підрозділі 1.1.3 було доведено, що нарративність, фікціональність та естетичність складають основу для характеристики тексту як оповідного та художнього. При наратологічному аналізі, перш за все потрібно, довести, що текст є саме художнім оповідним текстом і вже після цього можна визначати за допомогою яких нарративних стратегій реалізується оповідь та як саме вони впливають на сприймання оповіді реципієнтом. У Роділі 2 підрозділі 2.1. ми охарактеризували даний текст як художній нарратив та підтвердили це списком ознак серед яких: нарративність, що реалізується в категорії подієвості та досягається через реалізацію критеріїв фактичності, непередбачуваності, релевантності, результативності, консекутивності, незворотності та неповторюваності; фікціональність, що здійснюється через метакомунікативні та орієнтуючі сигнали, фіктивність персонажів, подій, часу та простору й використання дієслів, що позначають внутрішні процеси; естетичність, яка базується на розгалуженій оповідній структурі, що поєднує різні тематичні елементи, таким чином, що оповідь стає носієм естетичної функції. Завдяки наявності цих ознак можна стверджувати, що нарратив роману

“Його план помсти” Г. Бернета має художній характер, і відповідно може бути проаналізованим з точки зору наратології.

У Розділі 1 підрозділі 1.2.1. були охарактеризовані засоби реалізації наративних стратегій у творах. Такими засобами можуть бути дії з оповідними інстанціями та точками зору. Наративна стратегія передбачає різний ступінь виявленості оповідних інстанцій в творі, що сприяє досягненню певних цілей. Наративна стратегія будується на точках зору, з яких оповідається історія. Модус історії формується за допомогою вибору певних точок зору, які сприятимуть різносторонньому або ж навпаки односторонньому розумінню (баченню) оповіді. Певний набір оповідних інстанцій та точок зору формують наративну стратегію та її основні цілі, тобто те, що ставилося за мету донести до реципієнта. Засоби досягнення цих цілей було проаналізовано у Розділі 2 підрозділі 2.2 даної роботи. У романі «Його план помсти» було виділено дев'ять різних нараторів, які по чергово змінюються, а разом з цим змінюються і точки зору (Додаток 2). Таку стратегію ми назвали змішано-змінною. В тексті застосовано ітеративну оповідь, так як по суті більшість нарацій розповідають про одну і ту ж подію-вбивство. Винятками є оповідь про судмедекспертизу, поїздки лікаря Томпсона в Кулдуї та сцену суду, так як вони розповідають про те, що було після події-вбивства. Усі ці оповіді перетинаються в одній точці 10 серпня 1869 року, тому що вони тим чи іншим чином пов'язані з цією подією: є або передумовою, або описом самої події, або наслідком. Якщо говорити про стратегію побудови роману відповідно до типів нарації та точок зору, то отримуємо схему (Додаток 3), в центрі якої знаходиться одна подія, яку оповідають різні за своїми характеристиками наратори з різних точок зору, в різні часові проміжки. Протягом роману також відбувається по чергова зміна наративної перспективи, а саме фокалізація відбувається з опорою на персонажів, які подають своє бачення події. Така точка зору може бути охарактеризована як змінна-персонажна. Зміна точок зору відбувається за допомогою метатекстів, які вводять нарацію. Таким чином, читач знає, хто саме оповідає історію та може сам вирішити чи довіряти цьому наратору чи ні.

Також чергування суб'єктивних та об'єктивних, професійних та непрофесійних нарацій допомагають створити загальну картину подій.

Тож, змішано-змінна стратегія оповіді передбачає використання різних типів нараторів та різних ступенів фокалізації і ще забезпечує різностороннє зображення події та дає змогу нарататору самотійно визначити своє ставлення до неї та сформулювати власні оціночні судження. Крім цього, різноманітність нараторів сприяє об'єктивізації тексту, тому що погляд на одну і ту ж подію з різних точок зору дає об'єктивне уявлення про те, як усе відбувалося та викликає довіру в читача.

Також важливими для наративних стратегій є трансформації часу та порядку оповіді, які були теоретично обґрунтовані у Розділі 1 підрозділі 1.2.2. Вони порушують і в такий спосіб формують часово-просторову структуру оповіді, нівелюють хронологічні рамки та створюють власний час та простір художнього твору, який не обмежений лінійністю та годинниковим виміром. Ці трансформації дають змогу зрозуміти, що текст є художнім (фікціональним) та орієнтують нас на його естетичне сприйняття. Опрацювавши всі ці трансформації та погляди на них різних літературознавців, у Розділі 2 підрозділі 2.3. ми визначили кількість таких невідповідностей та їх роль у романі «Його план помсти».

Щодо часової сторони тексту, то тут можемо спостерігати велику кількість часових анахроній: в основному це аналепсиси, але трапляються й випадки пролепсисів. Проаналізувавши часову структуру твору, ми виділили вісімнадцять основних аналепсисів, які руйнують традиційну фабулу та виконують інформаційну, деталізуючу, контрастивну, основоформуючу, психологічну та об'єднувальну функції. Така часова організація твору сприяє самотійному впорядкуванню подій у творі та розумінню кінцевої картини лише після прочитання останніх сторінок. На мікрорівні спостерігаємо використання часових анахроній, в більшій мірі аналепсисів. Вони наявні у кожній окремій оповіді. Іноді аналепсиси розміщуються всередині інших аналепсисів, що вибудовує трирівневу часову структуру. Крім цього, ці



анахронії знаходяться на різних часових лініях й, якщо розглядати їх у масштабі всього тексту, то вони носять пролептичний характер по відношенню до інших оповідей. Такі трансформації інформують читача про минулі події, деталізують загальну оповідь, формують основу для розуміння передумов події, створюють контраст між різними частинами твору, дають психологічний опис персонажів та об'єднують окремі оповіді в одну загальну.

Трансформації порядку оповіді формують її таким чином, що ми отримуємо наступну формулу: 1 – Е, 2 – Б, В, Г, Д, 3 – Ж, 4 – Є, 5 – И, 6 – А. Вона свідчить про нехронологічність оповіді. Оповідь урізноманітнена пересіканням окремих нарацій, яке може відбуватися в одній точці або ж протягом певного періоду. Така організація порядку імітує кіноструктуру, в якій різні оповідні лінії, які спочатку наче існують самі по собі, пізніше все ж перетинаються у певній часовій, просторовій або тематичній точці. Історія, яка починається зі зображення теперішнього стану речей та повертається в минуле, потім знову відображає теперішній час і знову повертається назад. Такий порядок викладу подій створює ефект багатовимірності твору та лише підтверджує порівняння з побудовою фільмів. Ці трансформації оповіді формують її таким чином, що читач змушений уявляти декілька рівнів історії та самостійно співставляти та об'єднувати їх в одну загальну оповідь.

Важливими також вважаємо трансформації часової тривалості. Найбільш вживаними серед них є експліцитні еліпсиси та сцени, рідше використовуються описові паузи та резюме, що в кінцевому рахунку створює розмірену оповідь, яка видається читачеві довершеною та незатягнутою. Порядок цієї нарації є нехронологічним та розгалуженим, оскільки деякі події описані тут знаходяться в одних часових межах, але займають такі місця в оповіді, які не відповідають їх послідовності в реальній історії. Такі зміни часу та порядку оповіді знижують рівень передбачуваності тексту та організовують нарацію таким чином, що читач не отримує повну узагальнену картину подій, а повинен самостійно її скласти, спираючись на різні текстові особливості.

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що в творі застосовуються різні методи, для досягнення таких цілей як:

- побудова централізованої схеми зображення подій;
- формування різнопланового висвітлення основної зміни в романі;
- забезпечення об'єктивного та суб'єктивного елементів оповіді;
- розширення можливостей читачів як творців змісту тексту.

Ці цілі досягаються шляхом застосування змішано-змінного типу нарації, чергування різних видів нараторів, створення складної та розгалуженої структури порядку оповіді, деталізації подій за допомогою аналепсисів та формування централізованої схеми нарації (Додаток 4).

## RESUME

Andriana Hrytsyna. Narratological Strategies in G. M. Burnet Novel “His Bloody Project”

The thesis elucidates functioning of narratological strategies in fiction. The novel “His Bloody Project” written by G. M. Burnet constitutes the subject of the study. The conducted research proves that narration can be shaped with the help of certain characteristics which are observed in the novel under analysis: narrativity, fictionality and aesthetics. The presence of these features makes the narratological analysis possible.

Narratological strategies presuppose the appliance of different strategies among which the categories of narrators and points of view are used. A certain order and alternation of the narrators and focalizations create the basis for narratological strategy in the novel “His Bloody Project”. The analysis allows claiming that strategy used in this novel contributes to the text objectification and gives the recipient the chance to form his own vision of the events.

In the novel “His Bloody Project” the transformations of time and order of the narration are manifested as the other way of narratological strategy shaping. Generally, those transformations inform the reader about the past events, provide him with the details, form the basis for understanding the reasons of events, contrast different parts of the novel, give characters’ psychological portraits and connect certain narrative lines with each other to compose one common narrative system.

The study reveals that narratological strategy in “His Bloody Project” helps the recipient to form the general picture of the events and his own attitude to the story and characters, to distinguish between the true and false information and to define the level of trust to the narrators.

**Key words:** narratological strategy, narrator, narrativity, fictionality, time and order transformations, focalization.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель Поэтика [Електронний ресурс] / Аристотель. – 335 до н. е. – Режим доступу до книги: <https://librebook.me/poetics>
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / П. Баррі // Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – Київ: Смолоскип, 2008. – С. 263-270.
3. Барт Р. Смерть автора [Електронний ресурс] / Р. Барт. – 1994. – С. 384-391. – Режим доступу до статті: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>
4. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1975. – С. 246-250.
5. Бехта І. Дискурс наратора в англомовній прозі / І. Бехта. – Київ: Грамота, 2004. – 304 с.
6. Бехта М. Алгоритм функцій наратора в сучасному художньому тексті [Електронний ресурс] / М. Бехта. – 2013. – С. 11. – Режим доступу до статті: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Npchdufm\\_2013\\_219\\_207\\_4.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npchdufm_2013_219_207_4.pdf)
7. Бехта-Гаманчук М. Комунікативні інтенції наратора у британській художній літературі кінця XIX ст. [Електронний ресурс] / М. Бехта-Гаманчук. – Львів-Запоріжжя, 2017. – 243 с. – Режим доступу до дисертації: [http://phd.znu.edu.ua/page//aref/02\\_2017/Bekhta-Gamanchuk\\_aref.pdf](http://phd.znu.edu.ua/page//aref/02_2017/Bekhta-Gamanchuk_aref.pdf)
8. Бистров Я. Англомовний біографічний наратив у вимірах когнітивної лінгвістики і синергетики / Я. Бистров. – Київ-Івано-Франківськ, 2016. – 37-38 с.
9. Білинська О. (Не)надійність на рації як тип оповіді [Електронний ресурс] / О. Білинська, Л. Довбенко. – 2018. – Режим доступу до статті:

<https://conferences.lnu.edu.ua/index.php/communicatios/communication-2018/paper/view/86>

- 25.Вещикова О. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка) [Електронний ресурс] / О. Вещикова. – Запоріжжя, 2017. – 228 с. – Режим доступу до статті:  
[https://www.researchgate.net/publication/335857300\\_Narativni\\_strategii\\_misticnogo\\_u\\_hudoznomu\\_tvori\\_na\\_materiali\\_prozi\\_V\\_Sevcuka\\_G\\_Pagutak\\_V\\_Danilenka](https://www.researchgate.net/publication/335857300_Narativni_strategii_misticnogo_u_hudoznomu_tvori_na_materiali_prozi_V_Sevcuka_G_Pagutak_V_Danilenka)
- 11.Вещикова О. Типологія літературного пролепсису в контексті наратологічних теорій часу [Електронний ресурс] / О. Вещикова. – 2014. – С. 21-24. – Режим доступу до статті:  
[http://nbuv.gov.ua/UJRN/drgn\\_2014\\_4\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/drgn_2014_4_6)
- 12.Волкова А. Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики. Извлечения [Електронний ресурс] / А. Волкова. – 2007. – Режим доступу до статті: [http://genhis.philol.msu.ru/article\\_184.shtml](http://genhis.philol.msu.ru/article_184.shtml)
- 13.Гірняк М. Автор у тексті: присутність чи зникнення? (на матеріалі інтелектуальної прози В. Петрова-Домонтовича) // *Studia Methodologica: науковий збірник.* / гол. ред. О. Лещак. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 93-100.
- 14.Гром'як Р. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію. Наративні виміри літератури [Електронний ресурс] / Р. Гром'як. – 2003. – Режим доступу до статті:  
[https://shron1.chtyvo.org.ua/Studia\\_methodologica/N16.pdf?PHPSESSID=5aef50ae8cd9810ec8d361d3b6c6e65d](https://shron1.chtyvo.org.ua/Studia_methodologica/N16.pdf?PHPSESSID=5aef50ae8cd9810ec8d361d3b6c6e65d)
- 15.Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
- 16.Женетт Ж. Границы повествовательности / Ж. Женетт. // *Фигуры: в 2-х т.* – Москва: Изд-во М. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 283-299.
- 17.Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт. // *Фигуры: в 2-х т.* – Москва: Учебно-педагог. изд-во, 1998. – Т. 2. – С. 60-281.

18. Ильин И. Нарратор / И. Ильин. // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / ред.-сост. И. Ильин, Е. Цурганова. – Москва: Наука, 1996. – С. 80-81.
19. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Ковалів Юрій. – Київ, ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2 – 624 с.
20. Копистянська Н. Час/художній час: до питання про історію поняття і терміна [Електронний ресурс] / Н. Копистянська. – 2008. – Режим доступу до статті: <http://litmisto.org.ua/?p=18987>
21. Кушнірова Т. Наратив як літературознавча категорія: генеза, ознаки, типологія [Електронний ресурс] / Т. Кушнірова. – 2019. – Режим доступу до статті: [http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v39/part\\_1/33.pdf](http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v39/part_1/33.pdf)
22. Лабашук О. Формування натального наративу [Електронний ресурс] / О. Лабашук. – 2013. – Режим доступу до статті: [https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna\\_Kolessiv\\_Labashchuk\\_O\\_Formuvannya\\_natalnoho\\_naratyvu\\_2013.pdf](https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Labashchuk_O_Formuvannya_natalnoho_naratyvu_2013.pdf)
23. Лотман Ю. Структура художественного текста [Електронний ресурс] / Ю. Лотман. – 1970. – С. 280-282. – Режим доступу до статті: [https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu\\_M\\_Lotman\\_Struktura\\_Teksta.pdf](https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf)
24. Луценко Л. Наратологічний науковий проект: історичні стадії становлення і перспективи розвитку [Електронний ресурс] / Л. Луценко. – 2013. – Режим доступу до статті: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Nvmduf\\_2013\\_4.11\\_29.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvmduf_2013_4.11_29.pdf)
25. Максименко Г. Явище пролепсису в наративній структурі історичних романів Володимира Малика [Електронний ресурс] / Г. Максименко. –

2010. – С. 174-177. – Режим доступу до статті:  
<http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38439/32-Maksimenko.pdf?sequence=1>
- 26.Мацевко-Бекерська Л. Наратологічна проекція концепту герої [Електронний ресурс] / Л. Мацевко-Бекерська. – 2012. – 25-26 с. Режим доступу до статті:  
<http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18496/32-Matsevsko-Bekerska.pdf?sequence=1>
- 27.Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ ст. у дзеркалі наратології / Л. Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплайн, 2008. – 334 с.
- 28.Муравьева Л. В защиту реального [Електронний ресурс] / Л. Муравьева. – 2016. – Режим доступу до статті:  
[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/153/article/20325/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/153/article/20325/)
29. Папуша І. Modus ponens [Електронний ресурс] / І. Папуша. – 2013. – 17-20 с. Режим доступу до книги:  
[https://chtyvo.org.ua/authors/Papusha\\_Ihor/Modus\\_ponens\\_Narysy\\_z\\_naratalogii/](https://chtyvo.org.ua/authors/Papusha_Ihor/Modus_ponens_Narysy_z_naratalogii/)
- 30.Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції [Електронний ресурс] / І. Папуша. – 2008. – Режим доступу до статті:  
<https://papusha.at.ua/publ/1-1-0-37>
- 31.Папуша І. Наративна типологія Франца Штанцеля [Електронний ресурс] / І. Папуша – 2012. – 25-26 с. Режим доступу до статті:  
[http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi\\_zapusku/stydia\\_metod/stydia-34.pdf](http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/stydia_metod/stydia-34.pdf)
- 32.Папуша І. Опыт женеттовой нарратологии (И. Куприн «Поединок») / І. Папуша. // *Studia methodologica*. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – Вип. 11. – С. 81-94.

33. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) [Електронний ресурс] / І. Папуша. – 2003. – 29-46 с. Режим доступу до статті: [https://papusha.at.ua/studia\\_methodologica\\_16.htm](https://papusha.at.ua/studia_methodologica_16.htm)
34. Пропп В. Морфология сказки / В. Пропп. – Ленинград: Изд-во АКАДЕМІ А, 1928. – 151 с.
35. Рибалка І. Сучасна західна наратологія [Електронний ресурс] / І. Рибалка, Ю. Щербакова. – 2017. – 165-166 с. Режим доступу до статті: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/6/36.pdf>
36. Рижа У. Лінгвальне вираження оповідної перспективи в сучасній британській літературі (структурно-семантичний та функційний аналіз) [Електронний ресурс] / У. Рижа. – Львів, 2020. – Режим доступу до дисертації: [https://www.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/06/dis\\_ryzha.pdf](https://www.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/06/dis_ryzha.pdf)
37. Рикер П. Время и рассказ: в 2 т. Конфигурация в вымышленном рассказе / П. Рикер. – Москва, 2000. – Т. 2. – 224 с.
38. Римар Н. Наративні стратегії художнього розповідання: теоретико-методологічний аналіз [Електронний ресурс] / Н. Римар. – 2014. – С. 70-72. Режим доступу до статті: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Nvmgu\\_filol\\_2014\\_10%281%29\\_\\_19.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvmgu_filol_2014_10%281%29__19.pdf)
39. Римар Н. Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї [Електронний ресурс] / Н. Римар. – Переяслав-Хмельницький, 2016. – 230 с. – Режим доступу до дисертації: [https://chtyvo.org.ua/authors/Rymar\\_Nataliia/Naratyvni\\_stratehii\\_khudozhnoi\\_prozy\\_Niny\\_Bichui/](https://chtyvo.org.ua/authors/Rymar_Nataliia/Naratyvni_stratehii_khudozhnoi_prozy_Niny_Bichui/)
40. Серль Дж. Логический статус художественного дискурса [Електронний ресурс] / Дж. Серль – 1974-1975. – Режим доступу до статті: [https://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_03/1999\\_3\\_04.htm](https://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm)



41. Собчук О. Чому наратологія популярна? [Електронний ресурс] / О. Собчук. – 2012. – Режим доступу до статті: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/134-oleh-sobchuk-chomu-naratolohiia-populiarna>
42. Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики [Електронний ресурс] / Ф. Сосюр. – Київ: ОСНОВИ, 1998. – 311 с. – Режим доступу до книги: <http://194.44.152.155/elib/local/sk611351.pdf>
43. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Б. Томашевский. – Москва: Аспект Пресс, 1996. – С. 183-184.
44. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
45. Шэнь Д. Нарративная недостоверность: типы, подходы и перспективы исследования [Електронний ресурс] / Д. Шэнь. // Narratorium, 2012. – №2 (4). – Режим доступу до статті: <http://narratorium.rggi.ru/article.html?id=2628919>
46. Ameriana M. Key concepts and basic notes on narratology and narrative [Електронний ресурс] / Ameriana M., Jofib L. – 2015. – Режим доступу до статті: [https://www.researchgate.net/publication/320172355\\_Key\\_concepts\\_and\\_basic\\_notes\\_on\\_narratology\\_and\\_narrative](https://www.researchgate.net/publication/320172355_Key_concepts_and_basic_notes_on_narratology_and_narrative)
47. Bossinande J. Käte Hamburger zur Aktualität einer Klassikerin. Pro und contra Zu Käte Hamburger Kritik der ästhetischen Wahrheit von Burghard Damerau / Bossinade J., Schaser A. – 2003. – P. 3-6.
48. Burnet G. His Bloody Project [Електронний ресурс] / G. Burnet. – 2015. – Режим доступу до книги: <https://www.rulit.me/books/his-bloody-project-download-free-440137.html>
49. Burnet G. Writing. His Bloody Project [Електронний ресурс] / G. Burnet. – 2019. – Режим доступу до інтерв'ю: <https://www.youtube.com/watch?v=U5WQiklWK0k>

50. Fludernik M. Beyond structuralism in narratology. Recent developments and new horizons in narrative theory / M. Fludernik // *Anglistik*. – 2000. – Vol. 11, No. 1. – P. 83–96.
51. Fludernik M. Towards a “Natural” Narratology / M. Fludernik // *Journal of Literary Semantics*. – 1996. – No 25. – P. 114-115.
52. Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative [Электронный ресурс] / M. Jahn. – Режим доступа до статті: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>
53. Meamy Raphel C. A narratological study in the fictional works of Ruskin Bond [Электронный ресурс] / C. Meamy Raphel. – Calicut, 2001. – Режим доступа до статті: <https://pingpdf.com/pdf-narratology-shodhganga.html>
54. Müller G. Erzählzeit und erzählte Zeit / G. Müller // *Morphologische Poetik gesammelte Aufsätze*. – Darmstadt: WBG, 1968. – S. 86-104.
55. Olson G. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators / G. Olson. – 2003. – P. 95-106.
56. Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction. Contemporary Poetics / Sh. Rimmon-Kenan. – London and New York: Routledge, 2002. – 197 p.
57. Rudrum D. Narratology (1960) [Электронный ресурс] / D. Rudrum // Huddersfield University. – 2002. – Режим доступа до статті: [http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/2968/1/Literary\\_encyclopedia\\_topics\\_1252.pdf](http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/2968/1/Literary_encyclopedia_topics_1252.pdf)
58. Scheffel M. The living handbook of narratology [Электронный ресурс] / M. Scheffel, A. Weixler, L. Werner. – 2014. – Режим доступа до статті: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/106.html>
59. Tartaglione N. Synchronicity Adapting ‘His Bloody Project’ As Series [Электронный ресурс] / N. Tartaglione. – 2016. – Режим доступа до статті: <https://deadline.com/2016/09/synchronicity-films-option-his-bloody-project-novel-man-booker-prize-2016-shortlist-graeme-macrae-burnet-1201822922/>
60. Verheyen L. The Aesthetic Experience of the Literary Work. A matter of Form and Content. *Aesthetic Investigations* / L. Verheyen. – 2015. – P. 10-15.

61. Weinrich H. Fiktionsignale / H. Weinrich. // Positionen der Negativität. – München, 1975. – S. 525-526.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1

---

<sup>i</sup> ‘It is Lachlan Broad that should be taken care of,’ I said.

‘This is not Lachlan Broad’s doing,’ said Jetta, moving her hand to her broken face. ‘It is all Lachlan Broad’s doing,’ I replied. ‘I should like to be revenged on him.’ These were, for the time being, empty words, spoken in bravado. I had not thought, until that moment, of retribution and had no notion of how such a thing might be accomplished.

<sup>ii</sup> My previous thoughts about the means of killing Lachlan Broad had been no more than procrastination. It mattered not what was in my mind or what I planned to do. If fate dictated that Lachlan Broad was to die by my hand, then it would be so... In this spirit, I determined that if I were to kill Lachlan Broad, I must first proceed to his house.

<sup>iii</sup> The blade did not penetrate the skull, but the impact was enough to bring him to his knees. He dropped the tool and remained, stunned, on all fours. <...> I now had time to properly measure my stroke and when I next brought down my weapon, the blade properly entered his skull with an unpleasant sound like a boot being sucked into a peat-bog. It was with some effort that I extracted the blade from his head.

<sup>iv</sup> I have thus tried to identify the point at which Lachlan Broad’s death became inevitable; that is, the point at which I can conceive of no other outcome. This moment arrived, I believe, with the death of my mother some eighteen months ago. This was the well-spring from which everything else has followed.

<sup>v</sup> ‘It has been decided,’ he continued, ‘that the extent of your croft should be reduced.’

My father’s expression did not alter.

‘... There are other larger families whose crofts are smaller than yours and the land will be allocated to one of those.’

‘You mean to yourself,’ said my father...

---

‘Certainly not to myself, Mr Macrae. That would be an abuse of my office. The land will be allocated to an appropriate family.’... ‘My father and grandfather worked this land before me.’

<sup>vi</sup> ‘You think by swaddling yourself like an old woman you can conceal your condition from me? I am not blind.’

‘You are a whore.’

He then brought my sister’s head down towards the table and struck it repeatedly against the surface. Jetta did not cry out.

<sup>vii</sup> ‘You think by swaddling yourself like an old woman you can conceal your condition from me? I am not blind.’

‘You are a whore.’

He then brought my sister’s head down towards the table and struck it repeatedly against the surface. Jetta did not cry out.

<sup>viii</sup> I generally found him to be a pleasant child and later to be a courteous and obliging young man. I believe he was greatly affected by the death of his mother, who was a charming and gregarious woman. While I do not wish to speak ill of his father, John Macrae is a disagreeable person, who treated Roddy with a degree of severity I do not believe any child deserves.

<sup>ix</sup> It is not my intention to unduly detain the reader, but a few prefatory remarks may provide a little context to the material collected here. Those readers who prefer to proceed directly to the documents themselves are of course free to do so.

In the spring of 2014, I embarked on a project to find out a little about my grandfather, Donald ‘Tramp’ Macrae, who was born in 1890 in Applecross, two or three miles north of Culduie.

<sup>x</sup> Statement of Mrs Carmina Murchison [Carmina Smoke], resident of Culduie, 12th August 1869

Statement of Mr William Gillies, schoolmaster at Camusterrach, 13th August 1869

<sup>xi</sup> On the morning of the dreadful incident, I spoke to Roddy as he passed our house. <...> Roderick appeared quite composed and betrayed no sign of fretfulness. Sometime later, I saw Roddy make his way back along the village. He was covered

---

from head to foot in blood and I ran from the threshold of my house, thinking that some accident had befallen him.

<sup>xii</sup> Statement of Mr Kenneth Murchison [Kenny Smoke], stonemason, resident of Culduie, 12th August 1869

<sup>xiii</sup> As to the general character of Roderick Macrae, there is no doubt that he was a queer boy, but whether this was by nature or had been brought on by the tribulations which his family has suffered I am not qualified to say. The evidence of his deeds, however, does not speak of a sound mind.

<sup>xiv</sup> Statement of the Reverend James Galbraith, minister at the Church of Scotland, Camusterrach, 13th August 1869

<sup>xv</sup> Although this individual has attended my church since childhood, I always sensed that my sermons fell on his ears as seeds on stony ground. I must accept that his crimes represent, in some degree, a failure on my part, but sometimes one must sacrifice a lamb for the general good of the flock. There was always a wickedness, easily discernible, about that boy which I regret to say was beyond my reach.

<sup>xvi</sup> I have not seen Roderick since that time. I heard some disturbing rumours about his mistreatment of a sheep under his charge, but I cannot testify as to their veracity, other than to state that I found Roderick to be a gentle lad, not given to the cruel behaviour sometimes found in boys of that age. For this reason I find it difficult to credit that he might be capable of carrying out the crimes with which he has recently been charged.

<sup>xvii</sup> He was generally regarded in the parish as an imbecile, but I myself reckoned him an altogether more malicious creature, and his recent exploits have borne out this view. From an early age he was given to the spiteful mistreatment of animals and birds, and to arbitrary acts of destruction around the village. He had the Devil's own cunning.

<sup>xviii</sup> My name is Roderick John Macrae. I was born in 1852 and have lived all my days in the village of Culduie in Ross-shire. My father, John Macrae, is a crofter of good standing in the parish, who does not deserve to be tarnished with the ignominy of the actions for which I alone am responsible. My mother, Una, was born in 1832

---

in the township of Toscaig, some two miles south of Culduie. She died in the birthing of my brother, Iain, in 1868, and it is this event which, in my mind, marks the beginning of our troubles.

<sup>xix</sup> *the victims, carried out by Charles MacLennan, M.D., resident of Jeantown, and J.D. Gilchrist, surgeon, of Kyle of Lochalsh*

Applecross, August 12th 1869

At the request of William Shaw esq., sheriff, and John Adam esq., Procurator Fiscal, we this day examined the body of Lachlan Mackenzie, crofter and village constable of Culduie, Ross-shire, aged forty-one years.

<sup>xx</sup> ‘Only what I have learned from my conversations with R—.’

‘My point precisely,’ I replied. ‘I am sure you would agree that we cannot accept the words of a devious and violent individual like your client. We must attempt to establish the truth about his background in an objective manner. Facts and instances, Mr Sinclair! It is to these we must attend.’

He protested that he had not found his client to be in the least bit devious, but I waved away his objections.

<sup>xxi</sup> In the spring of 2014, I embarked on a project to find out a little about my grandfather, Donald ‘Tramp’ Macrae, who was born in 1890 in Applecross, two or three miles north of Culduie. It was in the course of my research at the Highland Archive Centre in Inverness that I came across some newspaper clippings describing the trial of Roderick Macrae, and with the assistance of Anne O’Hanlon, the archivist there, discovered the manuscript which comprises the largest part of this volume.

<sup>xxii</sup> ‘Can you tell the court what occurred that morning?’

‘It is as you say,’ Mr Macrae replied, to stifled laughter from the gallery.

‘You were gathering sea-ware?’

‘Yes.’

‘With your son?’

‘Yes.’

‘For what purpose were you gathering this sea-ware?’

‘For the purpose of spreading on the croft.’

---

‘Did you speak to Mr Mackenzie that morning?’

‘He spoke to me.’

‘And what did he say?’

‘He told me to return the sea-ware we had gathered to the shore.’

<sup>xxiii</sup> As a mark of my high regard for his academic gifts, when he was sixteen years old, I called on his father to suggest that Roderick should continue his studies and might, in time, amount to something more suited to his abilities than working the land. I regret to say that my proposal received short shrift from his father, who I found to be a reticent and slow-witted individual.

I have not seen Roderick since that time.

<sup>xxiv</sup> As a mark of my high regard for his academic gifts, when he was sixteen years old, I called on his father to suggest that Roderick should continue his studies and might, in time, amount to something more suited to his abilities than working the land. I regret to say that my proposal received short shrift from his father, who I found to be a reticent and slow-witted individual.

I have not seen Roderick since that time.

<sup>xxv</sup> On one occasion, when he was perhaps twelve years old, a fire was set in the outbuilding of my cousin Aeneas Mackenzie, destroying a number of valuable tools and a quantity of grain. The boy had been seen in the vicinity of the building, but he denied responsibility and the Black Macrae [his father, John Macrae] swore that his son had not been out of his sight at the time in question. He thus escaped punishment, but as with many other incidents, there was no doubt that he was to blame.

<sup>xxvi</sup> On one occasion, when I was five or six years old, I was flying a kite my father had made me from some scraps of sackcloth. The kite plunged into some crops and I ran, quite unthinking, to retrieve it. I was on my knees trying to disentangle the string from among the corn when I felt myself gripped on the shoulder by a great hand and roughly hauled to track. I was still clutching my kite and Lachlan Broad tore it from me and dashed it to the ground. He then hit me on the side of the head with the flat of his hand, knocking me down.



---

<sup>xxvii</sup> My father was born in Culduie and lived as a boy in the house in which we now dwell. I know little of his childhood, only that he attended school rarely, and there were hardships such as my generation has not known... My mother's father was a carpenter who built furniture for merchants in Kyle of Lochalsh and Skye, and sailed his wares round the coast. For some years my father had a third share in a fishing vessel, which anchored in Toscaig.

<sup>xxviii</sup> This moment arrived, I believe, with the death of my mother some eighteen months ago. This was the well-spring from which everything else has followed. It is thus not to rouse the pity of the reader that I now describe this event. I have no wish nor use for anyone's pity.

<sup>xxix</sup> In the first days of my incarceration, I had little time to accustom myself to my new surroundings, inundated as I was by numerous visits from officers of the law. I was frequently taken to a room in another part of the gaol in order that I might be interrogated about my deeds. The same questions were put to me on so many occasions, so that I no longer had to think about my responses.

<sup>xxx</sup> Towards the end of the yellow months, Mr Gillies paid a visit to my father. It was early evening and Jetta was clearing away the bowls from our evening meal. My father was taken aback by the arrival of the schoolmaster, who appeared in the doorway, still holding the reins of his garron. I was sent outside to tether the pony and, having done so, I remained by him a few minutes, stroking his neck and murmuring in his ear.

<sup>xxxi</sup> We had attended school together, but my unsociable nature in those days meant that to all intents and purposes we were now meeting for the first time. <...> She was always first to volunteer to clean the blackboard for Mr Gillies and was inordinately proud of herself when he granted her this privilege. If I had any impression of her at that time, it was of a silly girl, over-anxious to please those in authority.

<sup>xxxii</sup> The first time he entered my cell I offered him my bed to sit on, but he looked at it with some disdain and remained standing with his back to the door. He

---

suggested that I make myself comfortable, but I thought it improper to sit in the presence of my superior, so I stood in the corner beneath the high window.

<sup>xxxiii</sup> A few days after the sea-ware incident I met Flora Broad for a second time. I was sitting on the dyke that separates the crofting land from the road, teasing some crows by means of a mouse tied to a length of string. My back was to the village so I was unaware of Flora approaching.

<sup>xxxiv</sup> This morning, after his usual enquiries regarding my wellbeing, Mr Sinclair asked whether I might be willing to meet a gentleman whom, he said, had travelled some distance to see me.

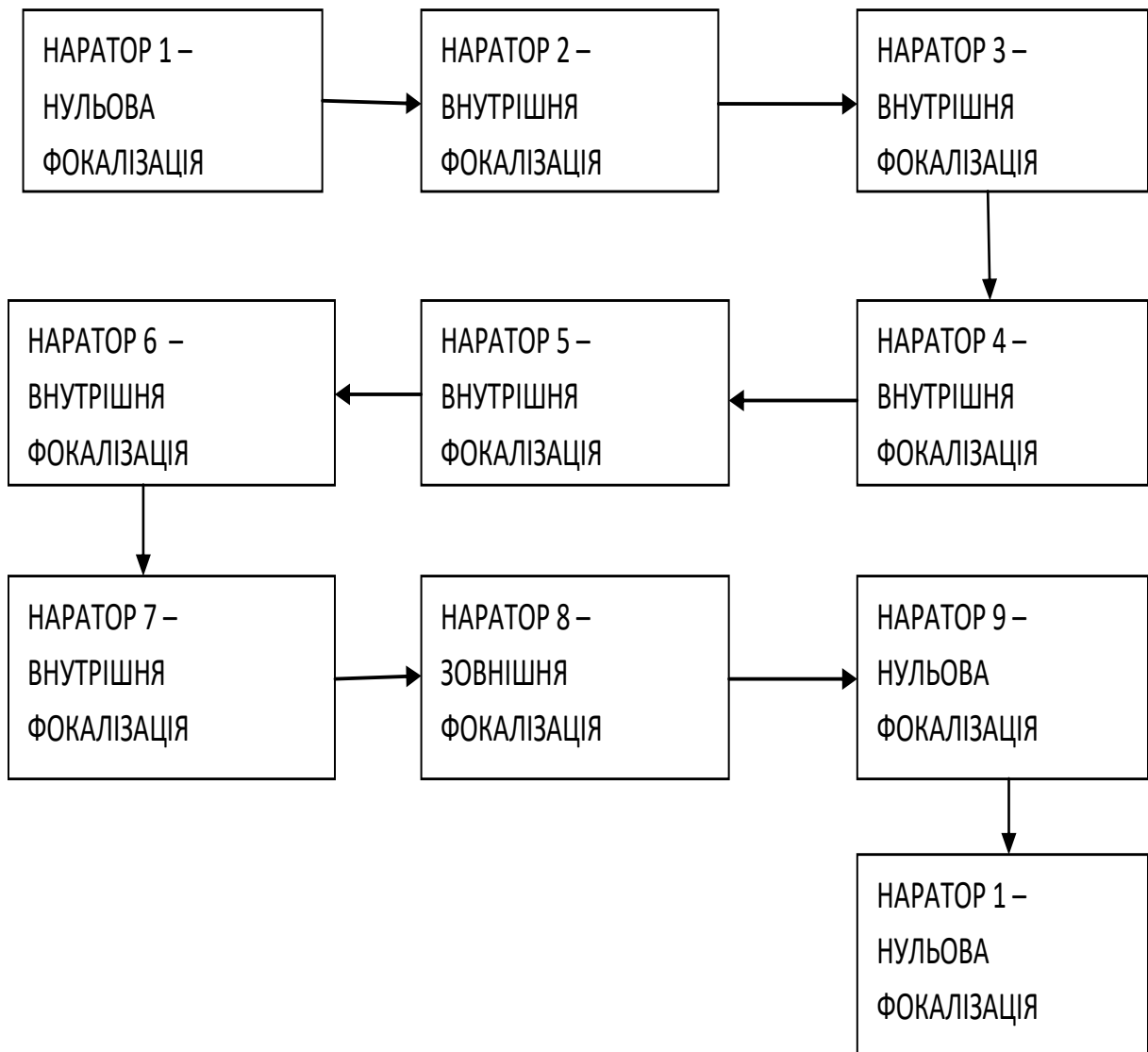
<sup>xxxv</sup> <...> I felt that Mr Sinclair might be disappointed in me and for that I felt some remorse. My father did not speak to me for several days after the Gathering. I do not know if he had heard about my antics at the inn, but in our community few events go unnoticed or unremarked upon.

<sup>xxxvi</sup> ‘It is all over for me,’ she said. ‘My concern is for you. You should leave this place. You must see that there is nothing here for you.’

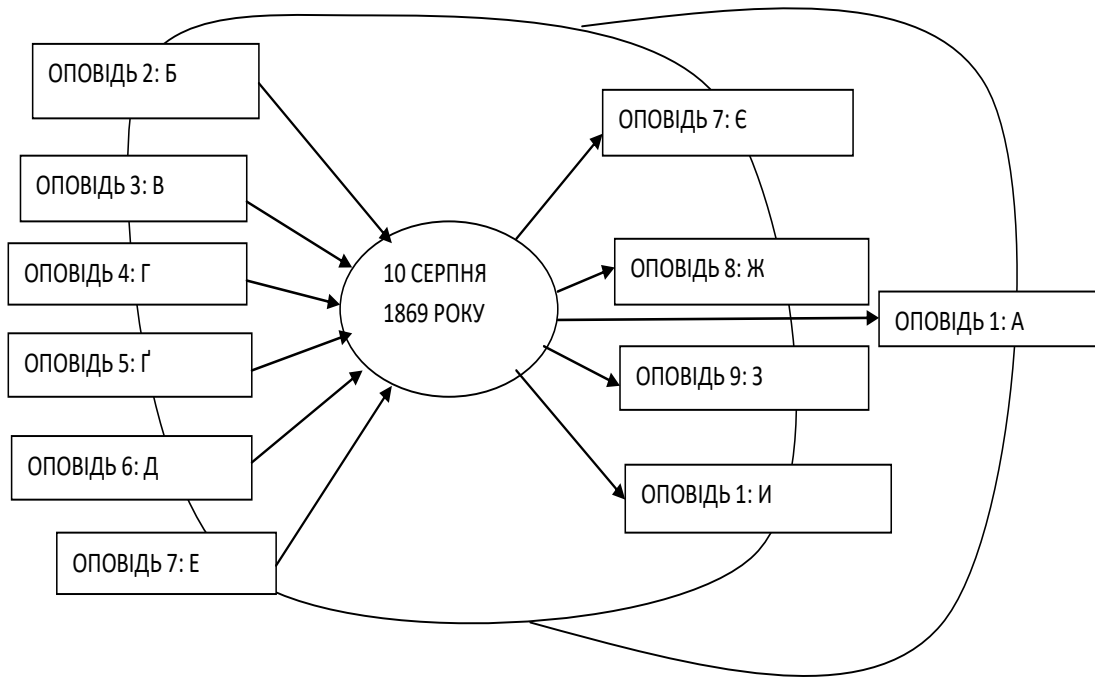
<sup>xxxvii</sup> In previous years, whoever held the post of constable had done so reluctantly and only performed their duties when pressed to do so.

## Додаток 2

## Схема зміни нараторів та ступенів фокалізації в романі



## Додаток 3



## Додаток 4

