

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА РОМАНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота
Магістра**

**на тему ОПОВІДАЧ ЯК НАРАТИВНА ІНСТАНЦІЯ В
ІСПАНОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ**

Виконав: студент 2 курсу,
групи 8.0358-і
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.051 Романські мови
та літератури (переклад включно),
перша – іспанська
освітньої програми Мова і
література (іспанська)
Аширов Роман Андрійович

Керівник к.ф.н., доц. Стрюкова Н. О.
Рецензент к.ф.н., доц. Биба М. О.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра романської філології і перекладу
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.05 Романські мови та літератури (переклад включно), перша іспанська
Освітня програма Мова і література (іспанська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

«_____» _____ 2020 року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
АШИРОВУ РОМАНУ АНДРІЙОВИЧУ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Оповідач як наративна інстанція в іспаномовному художньому тексті»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Стрюкова Надія Олексіївна, к.ф.н., доцент.

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 597-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) _____
04 січня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту)
теоретичні засади теорії наратології, інтерпретації художнього тексту та літературознавства з питання реалізації наративних стратегій за посередництвом оповідача; теорія зорової перспективи;

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) визначити роль і місце літературного твору в концепції відзеркалення авторської картини світу; 2) дослідити поняття наративної стратегії в контексті сучасних наратологічних концепцій; 3) визначити роль і місце наратора як невід'ємного складника в структурі літературного тексту; 4) проаналізувати наративні інстанції в іспаномовних художніх творах; 5) дослідити особливості репрезентації оповідного голосу та лінгвальні засоби їхньої актуалізації в художніх творах іспанської літератури;

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

| Розділ | Прізвище, ініціали та посада консультанта | Підпис, дата | |
|----------|---|----------------|------------------|
| | | завдання видав | завдання прийняв |
| Вступ | Стрюкова Н.О., к.ф.н., доц. | 22.04.2019 | 22.04.2019 |
| Розділ 1 | Стрюкова Н.О., к.ф.н., доц. | 14.05.2019 | 14.05.2019 |
| Розділ 2 | Стрюкова Н.О., к.ф.н., доц. | 12.09.2019 | 12.09.2019 |
| Висновки | Стрюкова Н.О., к.ф.н., доц. | 10.10.2017 | 10.10.2017 |

6. Дата видачі завдання 22.04.2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

| № з/п | Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра | Строк виконання етапів роботи (проекту) | Примітка |
|-------|---|---|----------|
| 1. | Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз | квітень 2019 | виконано |
| 2. | Добір фактичного матеріалу | травень 2019 | виконано |
| 3. | Написання вступу | травень 2019 | виконано |
| 4. | Написання теоретичного розділу | червень 2019 | виконано |
| 5. | Написання практичного розділу | вересень 2019 | виконано |
| 6. | Формулювання висновків | жовтень 2019 | виконано |
| 7. | Проходження нормоконтролю | січень 2020 | виконано |
| 8. | Одержання відгуку та рецензії | січень 2020 | виконано |
| 9. | Захист | січень 2020 | виконано |

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ Р.А. Аширов
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ Н. О. Стрюкова
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ М. О. Биба
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 84 стор., 82 джерела.

Об'єкт дослідження: наративні стратегії іспаномовного художнього оповідання.

Мета роботи: здійснення теоретико-методологічного аналізу оповідної інстанції як невід'ємного складника в структурі іспаномовного художнього тексту та аналізу наявності тісного амбівалентного зв'язку між авторськими інтенціями та наративними стратегіями як поняттями і формально-змістовими засобами організації іспаномовного художнього твору.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії наративних стратегій, розроблені в наратології та літературознавстві (В. Шмід, Ж. Женетт, Х. М. Дієз Борке, В. І. Тюпа та ін.).

Отримані результати: перший розділ кваліфікаційної роботи присвячений визначенню статусу наратора у художньому творі, висвітлена типологічна розгалуженість оповідної інстанції та розглянута теорія репрезентації повістяра крізь призму зорової перспективи. Другий розділ охоплює аналіз двох іспаномовних художніх творів класиків 20 століття “Abel Sánchez” та “Cinco horas con Mario”, що позиціонують новий для іспанської літератури прийом фокальної дуальності, який виражений у залученні до дієгезису двох типів оповідачів. Обидва твори охарактеризовані наявністю оповідання першого ступеню вираженою гомодієгетичними нараторами-протагоністами та оповіданням другого ступеню, що висвітлено у формі гетеродієгетичних повістярів.

Ключові слова: амбівалентний зв'язок, наративна інстанція, наративна стратегія, наратор, фокалізація, фокальна дуальність.

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1 СУТНІСТЬ НАРАТОРА ЯК БАЗОВОЇ ІНСТАНЦІЇ ОПОВІДАННЯ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ | 6 |
| 1.1 Літературний твір в контексті авторської картини світу..... | 7 |
| 1.2 Наративні стратегії художнього оповідання..... | 11 |
| 1.3 Наратор як основна інстанція викладової манери твору..... | 19 |
| 1.4 Наратологічні підходи до трактування зорової перспективи..... | 24 |
| 1.5 Типологічна розгалуженість оповідної інстанції..... | 31 |
| РОЗДІЛ 2 РЕАЛІЗАЦІЯ НАРАТИВНОЇ СТРАТЕГІЇ ПОВІСТЯРА В ІСПАНОМОВНИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ХХ СТОЛІТТЯ | 37 |
| 2.1 Форми нарації в романі Мігеля де Унамуну “Abel Sánchez”..... | 37 |
| 2.1.1 Актуалізація недієгетичного всезнаючого наратора | 39 |
| 2.1.2 Конфесійний підхід до репрезентації оповідача–протагоніста..... | 46 |
| 2.2 Фокальна дуальність в романі Мігеля Делібеса “Cinco horas con Mario”..... | 57 |
| 2.2.1 Маніфестація аукторіального оповідача | 58 |
| 2.2.2 Гомодієгетичний наратор як світотворча одиниця дієгезису..... | 66 |
| ВИСНОВКИ | 73 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 78 |

ВСТУП

У продовж останніх десятиліть у зв'язку з появою нових методик і теорій у літературознавстві, наратології та розвідках з інтерпретації художнього тексту відбувається зміщення ядра наукової парадигми в русло дослідження художнього тексту з позицій його викладових стратегій, створюючи при цьому всі умови для оптимального комунікування у тріаді «автор-текст-читач». Важливим в об'єктиві дослідницьких координат другої половини ХХ століття є питання наративного формату літературного твору як складної художньо-естетичної, філософсько-психологічної системи. Науковий інтерес до цих питань підтверджується кластерністю сучасних лінгвістичних методологій й орієнтацією мовознавчих студій на комплексне й різноаспектне дослідження наративної природи художніх творів різних жанрів.

Актуальність дипломної роботи зумовлена її відповідністю загальним спрямуванням сучасних наратологічних студій на встановлення наративних категорій, способів і прийомів організації художньої оповіді та необхідністю виокремлення і систематизації типів нараторів. Усі теорії наративу об'єднують прагнення визначити фундаментальні змістовні та формотворчі принципи побудови оповіді, де центральним компонентом є наратор.

Об'єктом дослідження є наративні стратегії іспаномовного художнього оповідання.

Предметом дослідження виступає оповідач як базова наративна інстанція художніх творів двох класиків іспанської літератури, М. де Унамуно та М. Делібеса, які хронологічно маркують ХХ століття.

Метою роботи є здійснення теоретико-методологічного аналізу оповідної інстанції, як невід'ємного складника в структурі іспаномовного художнього тексту та аналізу наявності тісного амбівалентного зв'язку між авторськими

інтенціями та наративними стратегіями, як поняттями і формально-змістовими засобами організації іспаномовного художнього твору.

Поставленій меті відповідають такі **завдання** дослідження:

- визначити роль і місце літературного твору в концепції відзеркалення авторської картини світу;
- дослідити поняття наративної стратегії в контексті сучасних наратологічних концепцій, уточнити його сутність та складники;
- визначити роль і місце наратора як невід’ємного складника в структурі літературного тексту;
- з’ясувати наратологічні підходи до трактування зорової перспективи;
- висвітлити сучасну типологію та класифікацію оповідної інстанції;
- на базі положень теоретичної частини кваліфікаційної роботи проаналізувати наративні інстанції в іспаномовних художніх творах ХХ століття “Abel Sánchez” та “Cinco horas con Mario”;
- виявити та проаналізувати форми та види нарації у зазначених творах;
- дослідити особливості репрезентації оповідного голосу та лінгвальні засоби їхньої актуалізації.

Матеріалом дослідження слугували два класичні твори іспанської літератури ХХ сторіччя Мігеля де Унамуно і Мігеля Делібеса вибір, яких зумовлений складністю та дискусійністю проблематики щодо вивчення оповідних інстанцій.

Методи дослідження: загальнонаукові методи аналізу, синтезу, порівняння, інтерпретаційно–текстовий аналіз репрезентації нараторської постаті, опису, наративний аналіз.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що в науковий обіг був уведений новий фактаж для дослідження наративних стратегій, а запропонована концепція може бути застосована для наратологічного аналізу іншомовного художнього літературного твору.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що теоретичні та практичні положення наукової роботи та її результати можна використати у викладанні лекційних і практичних курсів з різних аспектів вивчення іспанської мови та літератури, при розробці навчальних посібників.

Робота пройшла **апробацію** на одній науково–практичних студентських конференціях. Результати дослідження представлено у публікації:

1. Аширов Р. Оповідач як наративна інстанція в іспаномовному художньому тексті. Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua*: Матеріали між вишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2019. С. 92-93

Структура роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про наративну стратегію як метод вираження авторських інтенцій, особлива увага приділяється визначенню поняття «наратор», розглянуто питання про класифікацію та функціонування наратора в художньому тексті.

Другий розділ містить власний аналіз наративних інстанцій в двох іспаномовних творах класиків ХХ століття Мігеля Делібеса та Мігеля де Унамуно.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 82, кількість використаних джерел 84.

РОЗДІЛ 1

СУТНІСТЬ НАРАТОРА ЯК БАЗОВОЇ ІНСТАНЦІЇ ОПОВІДАННЯ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

1.1 Літературний твір в контексті авторської картини світу

За тисячі років існування людини на Землі написані мільйони книг, статей, газет, журналів, але всі вони по-своєму унікальні і неповторні, завдяки індивідуальному авторському баченню життя, а саме авторській картині світу. Людина як суб'єкт пізнання є носієм певної системи знань, уявлень, думок про об'єктивну дійсність, а ця система в різних науках має свою назву і розглядається в різних аспектах.

У лінгвістиці картина світу розуміється як вихідний глобальний образ світу, що лежить в основі світобачення людини, репрезентує сутнісні властивості світу в розумінні її носіїв і є результатом всієї духовної активності людини [Максимова 2010, с. 386].

Зауважимо, що у картині світу відображені головні компоненти людської свідомості - пізнавальний, моральний, естетичний, яким відповідають сфери: науки, моралі і права, мистецтва. Практика створює картину світу і впливає на неї, регулює поведінку людини. Слід зауважити, що існує думка, що історія становлення поняття «картина світу» пов'язана з розвитком фізики на рубежі XIX-XX століть, а термін «картина світу» був введений Людвігом Вітгенштейном як термін філософії і логіки в його «Логіко-філософському трактаті» для позначення системи образів, які взаємопов'язано відображають всю сукупність досягнутих наукою результатів пізнання світу. З 60-х років минулого століття проблема картини світу стала розглядатися семіотикою при дослідженні первинних моделюючих систем (мови) і вторинних систем (міфу,

релігії, фольклору, поезії, кіно, живопису, архітектури) [Гончарова 2012, с. 397].

Авторська художня картина світу, як стверджує М. М. Бахтін- це специфічна форма світосприйняття, яка виступає як альтернатива реальному світу і являє собою результат внутрішньої роботи автора, його творчої діяльності [Бахтин 1986, с.211]. Вивчення картини світу, відображеної в літературі, є одним з найактуальніших напрямків в філології. На думку ряду вчених, перше узагальнене уявлення про світ виникло у людини в художній формі, оскільки художня картина світу входить в загальну картину світу як головний зв'язуючий елемент всіх її частин: без неї було б неможливе складання панорамно-образного уявлення про світ так, як це уявлення завжди має характер наочності, а наочність і схожість присутні тільки у художньому образі [Скурту 1990, с.42-49].

Художній текст народжується в результаті мовномислительної діяльності, в якій вербалізується авторська концептуальна картина світу, при цьому особливості мовної особистості прямо пропорційні особливостям її картини світу. Аналіз художнього твору допомагає зрозуміти специфіку світобачення його творця [Шубина 2009, с. 94].

Зазначається, що термін художня картина світу був введений в науковий обіг Б. С. Мейлахом, однак, в даний час в науці використовуються кілька термінів-синонімів: художня модель світу, художній образ світу, художня дійсність. Хоча тільки термін художня картина світу (на відміну від терміна художня дійсність): «покликаний не тільки підкреслити відносну самостійність і самоцінність художньої світу, але, перш за все, розкрити пізнавальні можливості мистецтва, властивий йому рівень і глибину осягнення об'єктивної реальності » [Мейлах 1983, с.116-125].

Мистецтво має величезний формуючий потенціал по відношенню до ціннісної сфери особистості. Сприйняття об'єктів художньої культури актуалізує моральні та естетичні цінності особи. Ідеї, відображені в образній художній формі, знаходять відгук в індивідуальній свідомості. Художня

культура грає роль каталізатора особистих смислів для того, хто сприймає і являє собою унікальний за своєю потужністю вплив та є опосередкованим особистістю автора. Проблема відображення особистості автора в художньому творі обговорюється вченими в рамках естетики, психології мистецтва, філології та філософії [Янкелевич 2013, с. 163].

У даній науковій розвідці розглядається відображення авторського світобачення крізь приму літературного твору, який визначається як основна форма існування літератури, як мистецтво слова. Письменник як фізична особа, стаючи автором твору, перетворюється у таку особистість, яка добирає образи, творить предметний світ за власним, іманентним законом, згідно з яким представляє адресатові ідеальне послання-висловлювання [Домашнев 1989, с. 22].

Принагідно зазначимо, що художній твір визначається як продукт вибору художником «ділянки дійсності» і відображення індивідуального процесу його пізнання. Як «ділянку дійсності» може бути обрано будь-який прояв навколишнього світу [Кухаренко 1988, с. 5].

Таким чином, художній твір являє собою цілісну, закінчену систему, яка володіє властивими лише їй характеристики простору і часу. Це реальна дійсність, відображена через світовідчуття художника, а для того, щоб художній твір залишався цілісним, необхідно зрозуміти його внутрішній світ в приватних та індивідуальних проявах [Базылев 2007, с. 92]. Твір художньої літератури не стільки відтворює дійсність, скільки моделює її авторське сприйняття, письменницьку візію, своєрідну фікцію, проте міра об'єктивного і суб'єктивного, відображеного й уявного, відтвореного й деформованого, буде щоразу іншою, залежною від мети суб'єкта художнього процесу, того літературного напрямку і стильової течії, в рідніщі яких автор, приймаючи канони чи деформуючи їх, творить [Художній твір, 2019].

Індивідуально-авторська картина світу є результатом концептуалізації та категоризації свого світовідчуття певною мовною особистістю [Алефиренко 2005, с. 72]. Будучи опосередкованою мовою та авторським світобаченням,

вона отримує свою матеріальну оболонку в процесі розумово-мовленнєвої діяльності письменника, тобто при створенні ним художніх текстів, вона є віддзеркаленою у них крізь призму сукупності вербалізованих концептів різного типу [Літературознавчий словник 2007, с. 175]. У художньому тексті автор виступає тим ядром, стрижнем, навколо якого реалізуються інтерпретація художнього твору. Він передає читачам власний досвід, свою інтерпретацію дійсності, вибираючи та певним чином розташовуючи номінативні одиниці, здатні передати його інтенції, тобто ту концептуальну картину світу, яку йому необхідно донести до читача [Корман 1972, с. 77].

Отже, вихід до індивідуально-авторської картини світу пролягає через лексико-семантичний та образний простори творінь письменника, у яких зображується не тільки його суб'єктивна картина об'єктивного світу, але й ті акценти та пріоритети, які він сам розміщує в тексті [Каратаєва 2014, с.50].

Здається логічним зауважити той факт, що літературний твір має силу раціонального та емоційного впливу на читача завдяки індивідуально-образному зображенню світу письменником, зображуючи дійсність, він неминуче відображає своє бачення світу, своє ставлення до нього, поєднує правду і вигадку [Домашнев 1989, с.23].

Однією з відмінних рис є те, що він містить не тільки семантичну, а й так звану художню або естетичну інформацію, яка реалізується тільки в межах індивідуальної художньої структури, тобто конкретного художнього тексту. Носіями художньої інформації в тексті можуть бути будь-які його елементи. Широко відомо, що художній твір має свої закони, свої структурні елементи без яких він не може існувати [Звегинцев 1979, с.60].

Таким чином, художній текст є кодифікованим посланням, яке читач повинен розкодифікувати аналізуючи усі елементи мови, які автор відібрав для свого твору для шифрування своїх ідей, почуттів, світогляду. Проблемою вивчення тексту, як складної одиниці займається наратологія, філологічна дисципліна, яка почала формуватися наприкінці 60-х років ХХ ст. у результаті перегляду структуралістської доктрини з позиції комунікативних уявлень про

природу мистецтва. Наратологія опинилася на межі структуралізму, рецептивної естетики, герменевтики, однак принциповими для неї стають «розповідні» категорії: «уявлення про акт художньої комунікації як про процес, що відбувається одночасно на кількох оповідних рівнях; теоретичне обґрунтування численних оповідних інстанцій, котрі виступають у ролі членів комунікативного ланцюга, яким здійснюється «передача» художньої інформації від письменника до читача, котрі перебувають на різних полюсах процесу художньої комунікації, наратив, як засіб буття оповідного тексту [Совр. зар. лит-ние 1996, с.69].

Найважливішою атрибутивною характеристикою наративу є його самодостатність та самоцінність. Процесуальність оповідання розгортається заради самого оповідання, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто поза будь-якої функції, крім символічної діяльності, як такої. Нині наратологія – це достатньо самостійна дисципліна з власними завданнями і можливостями вивчення тексту [Новікова 2010, с.187].

Для реалізації та організації своїх інтенцій та кодифікування смислів в тексті, автор або письменник залучає до свого доробку використання наративних стратегій, які сприяють структурній та змістовній реалізації його думок. Вибір тієї чи іншої наративної стратегії наділяє художній текст своєрідними рисами та особливостями, які дають можливість читачам цілісно розкодифікувати авторське послання.

1.2 Наративні стратегії художнього оповідання

Насамперед, для подальшого поглибленого розбору наративних стратегій тексту у данному дослідженні важливим здається розтлумачити термінологічне значення поняття «стратегії». Під словом «стратегія» мається на увазі вихідний принцип діяльності, що підлягає вибору з боку діяча, а сам термін «стратегія» в західній філології став застосовуватися до літературної творчості, якою позначався авторський намір, метод, техніка письма. [Жиличева 2013, с. 45]. У науковому обігу зустрічається схожа дефініція, яка розтлумачується наступним чином: «стратегія може означати або ставлення автора до його теми і предмету, або його метод або техніку» [The Penguin Dictionary 1998, p. 276].

У звичайному слововживанні термін стратегія використовується для характеристики таких найбільш фундаментальних установок діяльності, які підлягають вибору діяча, але після здійснення ним свого стратегічного вибору направляють його креативну поведінку, як якусь заданість і багато в чому визначають кінцевий результат [Тюпа 2001, с.2].

У рецептивній естетиці термін «стратегія тексту» пов'язаний з ідеєю «програмування» горизонту читацького очікування. Стосовно цієї позиції, слід зазначити, що процес сприйняття тексту не є довільною зміною чисто суб'єктивних вражень, він являє собою результат виконання певних «вказівок», одержуваних реципієнтом з боку тексту в ході керованого сприйняття. Способи такого «управління» іменуються текстовими стратегіями «... рецепція, яку автор очікує від читача твору, може бути здійснена навіть при відсутності відкритих сигналів » [Яусс 2004, с.196].

Невід'ємною складовою організації змісту певного тексту слугує спосіб представлення думок автора, персонажів, реалізований часто через посередництво наратора. Ці особливості втілює наративна стратегія твору, тобто «сукупність наративних процедур, яких дотримуються, або

нарративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації нарративу». Стратегічність текстового викладу сформована на принципах організації подієвого ряду, способу представлення історії, локалізованої перспективи, репрезентації думок автора, персонажів [Римар 2014, с.29].

Категорія нарративної стратегії розуміється як своєрідний інтегратор дискурсної формації культури і авторського літературного нарративу [Жиличева 2013, с. 5]. Заслугує на увагу визначення нарративної стратегії як «особливого роду комунікативних стратегій культури: конструктивної єдності креативної (суб'єктної), референтної (об'єктної) і рецептивної (адресатної) компетенцій нарративного текстопородження». Вважається, що нарративна стратегія «полягає в позиціюванні когнітивним суб'єктом комунікації (автором) вербального суб'єкта (наратора) щодо об'єктів і реципієнтів оповідання» [Тюпа 2001, с. 9].

З іншого боку, питання про сутність даного феномену було розглянуто як специфічний гносеологічний тип, адже він акумулює в собі знання автора, забезпечує репрезентацію кожного наступного етапу подієвості. Це свого роду нарративна техніка, як елемент конституювання тексту, планування його нарративного типу, при цьому важливу функцію в ідентифікації нарративної стратегії виконує поняття «точки зору» (фокалізації), зорієнтоване у просторову, часову, ідеологічну, мовленнєву, перцептивну площину [Римар 2014, с.30].

Більш того, нарративним висловлюванням в не "безмежному» значенні терміна – є такий вислів, в якому взаємодіють «дві події–подія, про яку розказано в творі, і подія самого розповідання (в цьому останньому ми і самі беремо участь як слухачі- читачі); події ці відбуваються в різні часи (різні і по тривалості) і на різних місцях, і в той же час вони нерозривно об'єднані в єдиній, але складній події, яку можемо позначити як твір» [Бахтин 1975, с. 263].

Поняття наративної стратегії вказує на комунікативну стратегію «самого оповідання». Таким чином, в розумінні М. М. Бахтіна, активна позиція мовця в тій чи іншій предметно-смісловій сфері аж ніяк не зводиться до мовної волі мовця, оскільки суб'єктивний момент висловлювання поєднується в нерозривну єдність з об'єктивною предметно-сміисловою стороною, а також з інтерсуб'єктивною ситуацією мовного спілкування. Вона здійснюється насамперед у виборі, який обмежує свавілля оповідача рамками деякої наративної компетенції.

Якщо виходити з цих дефініцій, розуміння наративної стратегії можна використовувати в якості фундаментальної теоретичної категорії, що характеризує комунікативну єдність твору та вказує на комунікативну стратегію «самого оповідання».

Слід зазначити, що «вибір стратегій не впливає безпосередньо з світогляду або переваги інтересів, які могли б приналежності того чи іншого мовця»; він відбувається «в залежності від становища, яке займає суб'єкт по відношенню до області об'єктів, про які він говорить», а також, безсумнівно, і по відношенню до фігури або кола адресатів [Фуко 1996, с.74].

Заслуговує на увагу думка, що наративна стратегія являє собою конфігурацію трьох селективних моментів, які взаємно обумовлюють один одного: 1) тієї чи іншої наративної картини світу (референтна компетенція автора); 2) наративної модальності (креативна компетенція наратора, оповідача, хронікера); 3) наративної інтриги (рецептивна компетенція адресата).

Відповідно до цієї концепції, модальність розуміється як позиція оповідача по відношенню до історії, картина світу - як тип «світобачення», наративна інтрига – як тип події, зверненої до рецептивної інтенції адресата.

Крім того, в своїй праці дослідник формулює ознаки чотирьох базових наративних стратегій, які стадіально виникають в історії культури. Первісна протонаративна стратегія конституюється модальністю знання, прецедентної

картиною світу і ретроспективної інтригою здійснення, характерною для казкового або міфогенного оповідання [Тюпа 2001, с.9].

Друга наративна стратегія характеризується імперативною (притчевого типу) картиною світу, яка передбачає суворий моноцентричний порядок, модальність авторитарного переконання, дидактичну інтригу повинності. Третя наративна стратегія пов'язана з модальністю приватної думки, окказіональної (анекдотичного типу) картиною світу, авантюрною інтригою пригоди. «Дана стратегія характеризується введенням не ауторіального (аналогічного автору), а фігуративного наратора: персонажа з обмеженим кругозором, упередженого оповідача, персоніфікованого хронікера, метапоетичного образу автора». І остання наративна стратегія передбачає модальність «інтерсуб'єктивного розуміння», «вірогідну» картину світу, «евристичну інтригу ідентичності», яка породжується та зустрічається в літературі нового часу «комунікативною подією подоланого розмежування індивідуальних суб'єктивностей [Тюпа 2001, с. 156, 163].

Таким чином, доходимо висновку, що наративна стратегія явище багатокомпонентне, тому необхідно розглянути базові стратегії цього феномену, яке включає в себе наступні: комунікативну, подієву, часову, фікціональну, естетичну, метанаративну і т.д.

Стосовно комунікативної стратегії, то сучасні концепції акцентують увагу на фундаментальних комунікативних стратегіях наративного дискурсу, які зорієнтовані на концепт авторської позиції й мовленнєвої поведінки персонажів [Римар 2014, с. 2]. Широкого вжитку набуло поняття «мовленнєвої маски», як важливої складової наративного акту, де наративна інтенціональність висловлювання репрезентована двома компонентами—референтним і комунікативним у цілості художньою твору [Тюпа 2001, с. 12].

Розповідний твір характеризується складною комунікативною структурою. В. Шмід зауважує, що до комунікативних рівнів наратора додається факультативний третій рівень у тому випадку, якщо персонажі виступають як оповідні інстанції. Важливою видається комунікативна модель,

запропонована дослідником, яка передбачає такі рівні: 1) рівень літературного твору (комунікація між абстрактним автором та абстрактним читачем; 2) рівень зображуваного світу (комунікація між вигаданим наратором і вигаданим наратором (термін І. П. Ільїна); 3) рівень світу розповідання де комунікація здійснюється між персонажами [Шмид 2003, с 24-25]. Ця модель легко проєктується на текстовий матеріал будь-якого постмодерного твору. Неодноразово було зауважено, що повідомлюване в наративному дискурсі може мати комунікативний статус знання, переконання, точки зору чи розуміння одним з яких визначають креативну компетентність нарації [Тюпа 2001, с. 15–16].

В цілому, не менш важливе значення, окрім комунікативного виміру має і подієвий характер репрезентації наративу в оповідній манері художньою тексту. Подію сьогодні розглядають як стержень оповідання тексту як «зовнішній чи внутрішній рух персонажу (подорож, вчинок, духовний акт» [Тамарченко 2011]. Слушне, застосоване при аналізі творів твердження Ж. Женетта про те що «розповідь і розповідний дискурс існують доти, доки вони розповідають якусь історію, при відсутності цієї історії дискурс не буде розповідним» [Женетт 1998, с. 621]. Зокрема констатується, що «у художньому наративі немає нічого нейтрального тут навіть однообразність, повтор, демонстративна безподієвість – художньо-подієві, але вже в контексті комунікативної події розповіді» [Тюпа 2009, с. 21].

Передовсім увагу дослідників привертають умови, яким повинна відповідати подієвість у наративі: фактуальність (реальність)–подія має відбутися в межах фікційного світу обов'язково; результативність – подія мусить відбутися до закінчення наративного акту; градація розповідності. Вчений визначає такі критерії градаційної подієвості, як: релевантність змін, непередбачуваність, консекутивність, незворотність, неповторюваність [Шмид 2003, с. 4-15]. Ці ознаки, очевидно необхідно враховувати як важливу складову наративної техніки представленої в межах конкретного літературного простору.

Загалом будь-який художній текст акумулює у своїй природі фіктивний світ, репрезентований через просторово-часовий дейксис - так званий хронотоп. [Римар 2014, с. 2]. Зауважимо, що хронотоп виникає в процесі взаємодії наратора з подієюв стороною твору. Автор, наратор, реципієнт (наратор), текст, локалізовані в просторі та часі. Дослідники переконані, що проблема художньою простору і часу формують локуси та функції суб'єкта оповідання [Бабелюк 2005, с.22].

Часові відношення виступають конститутивними елементами всіх наративних текстів, адже при викладовій манері твору виявляються наявні в ньому зміни темпорального характеру. Події можуть бути проаналізовані через часовий полюс твору, наприклад, вважається, що «наративи особливо чутливі до часового модусу людського існування» [Трубина 2002, с. 65].

Загалом, важливим є акцентування на темпоральному аспекті простору в художньому тексті, спеціалізованій функції часу, домінувальній ролі початку наративного процесу у тому випадку, коли суб'єкт розповідального чи оповідального дискурсу (автор, наратор, персонаж) роздумує про час або простір, говорить про явище розхронотопізації [Римар 2014, с.3].

Окреслюючи часову стратегію художньою повістування слід зазначити, що «час оповіді може не збігатися із часом події (повернення назад, погляд уперед) ретроспекції (минулі події) і випередження подій (натяки на їхній розвиток) виправдані логікою художньої оповіді оскільки мають художнє призначення (інтригування, передбачення, нагадування) для розкриття теми» [Женетт 1998].

Фікціональна стратегія репрезентує в своїй природі несправжній, вигаданий нереальний світ – так звану фікцію попри навіть наявність реальної основи чи біографічних фактів. Світ, у якому діють персонажі, організований художній простір, у якому присутній наратор – це фікційний (фіктивний) світ. У зв'язку з цим, доцільно говорити про наявність у розповідній чи оповідній манері наратора фікціональної стратегії, яка і передбачає вибудовування акту викладання на основі фікції та нереального світу [Римар 2014, с.3].

Відомо, що літературний текст як мистецький продукт твориться в естетичному континуумі, тому важливою ознакою художньою твору є його естетична функція, що визначає стратегічні особливості оповідного акту.

Естетичність окреслюється, як спосіб відображення світу в словесних рамках літератури. Естетичне сприйняття тексту здійснюється через пізнавальні і чутливі механізми людської природи, а також текст може бути естетичним незалежно від його інформативного наповнення і засобів вираження. Естетичне сприйняття твору як літературною явища відбувається цілісно, у поєднанні із змістовою та формальною складовою тексту. Носієм естетичної установки зазвичай виступає автор твору, який зображує оповідний процес і наратора. Для того щоб художній твір виконував естетичну функцію, автор мусить організувати ведення оповіді так, щоб змістовою стала сама манера оповідання при цьому дотримуючись взаємомотивації між тематичними і формальними елементами змісту.

У контексті цього, функціональна місія наратора через посередництво автора безперечно спрямована на використання естетичної стратегії, як важливого елемента ведення розповіді із безпосереднім впливом на духовно-культурні запити реципієнтів. Зауважимо, що в контексті нового типу письма питання естетичності та вишуканості художнього слова особливо актуальне.

Не менш важлива роль полягає у метанаративній стратегії, в організації оповідної функції коментаря–оповідача про свій дискурс (так званий «дискурс про дискурс»). Наратор за допомогою описового й оціночного висловлювання, через систему художніх засобів дає оцінку історії, події, персонажу про яких він оповідає. Стратегію, що має виразний оціночний характер у поєднанні з елементами опису й художнім зображенням визначаємо як метанаративну тактику наративного повістування [Римар 2014, с.3-4].

1.3 Наратор як основна інстанція викладової манери твору

Наративний текст виявляє нові форми присутності автора в тексті і дозволяє на різних рівнях оповідних конструкцій розглянути структуру твору. У сучасних літературознавчих дослідженнях простежується значне зацікавлення проблемами наратології, зокрема моделями нарації та образом наратора. Широке коло як вітчизняних так і зарубіжних дослідників займається вивченням теорії оповіді. В українському літературознавстві активно вивчається специфіка функціонування оповідача, особливості комунікативної складової художнього твору, типологія персонажів та нараторів (дослідження І. А. Бехти, О. М. Ткачука, В. Т. Поліщука, В. Д. Балдинюк, М. Д. Руденко).

Кожен літературний твір побудований за певними правилами – своєрідною манерою організації письменником подій у ньому. У канві художнього тексту важливою постаттю виступає той, хто веде розповідь чи оповідь – наратор, тобто вигадана автором особа. Цією літературною постаттю може бути автор, персонаж або якась інша особа. Саме наратор як ключова інстанція визначає особливості розкриття змісту твору, характер ведення оповіді / розповіді в тексті. Це той важливий суб'єкт оповідного простору, який вербалізує художню інформацію [Римар 2014, с. 205].

Також і у класичній теорії наратології основною ознакою твору є присутність посередника між автором та зображуваним світом. Суть розповіді зводиться до показу художньої дійсності крізь призму сприйняття наратора, який є центром орієнтації, основною фігурою у творі, в структурі наративу [Coste 1989, p.115].

У сучасній філології домінує думка, що у художній комунікації беруть участь шестеро учасників: реальний автор, прихований автор, наратор, нарататор, прихований читач, реальний читач. Деякі теоретики наратології

реального автора і реального читача замінюють на прихованого автора і читача. У цьому контексті Л. В. Мацевко-Бекерська зауважує, що важливим для здійснення наратологічного дослідження літературного твору є розуміння специфіки наратора, який «опиняється на перетині всіх суб'єктивованих інстанцій розповідного чи оповідного літературного твору, і природа якого в сучасному літературознавстві зазнає деякої синонімії, зближуючись відповідно то з розповідачем, то з оповідачем» [Мацевко-Бекерська 2009, с. 8].

Як вже було зазначено розповідач, або наратор являє собою різновид літературного суб'єкта, це вимислена автором особа, від імені якої в епічному творі він веде розповідь про події та людей, з допомогою якої формується весь уявний світ літературного твору. Розповідач — літературна постать, котра, як правило, є водночас автором і персонажем. Від співвідношень автора і розповідача залежить характер розповіді літературного твору, спосіб розкриття його змісту. Слід зауважити, що діапазон їх широкий: від наратора, який не має нічого спільного з автором, крім того, що ним вимислений, до розповідача, що є безпосереднім виразником авторських ідей, його ідеологічної позиції. Характеристика цього поняття включає два важливі моменти: його позицію щодо створеного ним уявного світу; ступінь його видимості в структурі літературного твору [Словник літ-их термінів 2019].

Доречно буде згадати що, у вітчизняному літературознавстві використовуються два різних терміна - «оповідач» і «розповідач». Їхня відмінність визначається по-різному, по граматичній формі або, вірніше, по критерію ідентичності або неідентичності оповідної інстанції: «оповідач» викладає події «від третьої особи», «розповідач» – «від першої» [Кожевникова 1994, с. 236], з іншого боку, в міру виявлення: «оповідач» – «носій мови, що не виявлений, чи не названий, розчинений в тексті», «розповідач»- «носій мови, відкрито організуючий своєю особистістю весь текст» [Корман 1972, с. 34].

Необхідно звернути увагу на те, що в загальному науковому слововживанні термін «оповідач» слугує позначенням інстанції більш-менш «об'єктивної» з

ідеологічної точки зору, безособової, що стоїть близько до автора. Для того щоб підкреслити цю близькість, нерідко використовується складене поняття «автор-оповідач». Термін «оповідач» використовується іноді як поняття функціональне, тобто як позначення носія оповідної функції. Це має місце, наприклад, в праці Н. А. Кожевникової «Типи оповідання в російській літературі XIX-XX ст.», де констатується, що оповідачем може бути автор або розповідач [Кожевникова 1994, с. 3].

В широкому побуті термін «оповідач» нерідко поєднується з поняттями «автор» і «образ автора», які в довіднику з літературознавства «Словник літературознавчих термінів» подані як синоніми. Такої самої думки є і Е. В. Падучева, яка акцентує, що «терміни оповідач і образ автора (а іноді і просто автор) використовуються в науковій літературі як синоніми» [Падучева 1996, с. 202]. Їхнє загальне значення визначається як «носій авторської мови в прозовому творі» [Тимофеев 1974, с. 248].

На відміну від стилістично нейтрального «оповідача», «розповідач» характеризується деяким специфічним, маркованим мовним образом. З огляду на неоднозначне вживання понять «оповідач» і «розповідач» і наділення їх різними ознаками краще користуватися чисто технічним терміном «наратор», індиферентним по відношенню до опозицій «об'єктивність» – «суб'єктивність», «нейтральність» – «маркованість» і т. д.

Схожу думку репрезентує і О. М. Ткачук, він вважає, що наратор – той, хто розповідає в тексті. Існує щонайменше один наратор на наратив, розміщений на тому самому дієгетичному рівні, що й наратор, до якого він звертається. У певному наративі може бути кілька нараторів, які по черзі звертаються до одного і того наративного акту [Ткачук 2002, с. 83].

У науковому обігу зафіксовано дефініцію, що наратор у розповідному тексті – це «голос», який промовляє, відповідає за акт нарації, оповідаючи про подію як «правдиву історію»; наратор є часткою текстуального світу і передає розповідь іншому членові текстуального світу – так званому «наратору» [Антологія світ. літ. думки 2001, с.799].

З іншого боку, у західному літературознавстві прийнято називати адресанта фіктивної нараторської комунікації наратором. В цілому, наратор є «письменником історії, структурним елементом наративу, який розглядає оповідні дії. Автор і оповідач не є однією особою, адже саме автор вирішує, хто буде оповідачем, і які саме характеристики він матиме, а ці характеристики складають деномінацію точки зору розповіді» [Rozuelo 1988, p. 35].

Загалом, позиція наратора – то насамперед, його погляд на персонажів і події, що відбуваються; його активна участь у них (розповідач — співучасник подій) чи часово-просторова віддаленість (розповідач — споглядач, «суддя», «вчитель»). Ступінь видимості залежить від того, називає автор його чи ні; наскільки явне у творі його "я" граматично; наскільки виразною є його характеристика.

Автор може не називати свого наратора, та читач має виразне уявлення про його вік, стать, соціальне становище, симпатії й антипатії, характер, оскільки про це свідчить його розповідь, а його тип залежить від жанру та його історичного розвитку [Словник літ-их термінів. Розповідач або наратор 2019].

Заслуговує на увагу думка, що поняття «наратор», подібно до інших латинських назв діячів, таких як «ауктор», «актор», є суто функціональним, тобто воно позначає носія функції оповіді безвідносно до яких би то ні було типологічних ознак. На думку М. З. Легкого, наратор – мовно-стилістичний епіцентр викладу, особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості [Легкий 1997, с.10].

За визначенням видатного наратолога В. Шміда, наратор – адресант фіктивної наративної комунікації. Але це поняття є досить широким, його ототожнюють з розповідачем чи оповідачем. Наратор констатується в тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови [Шмид 2003, с. 64-65]. Якраз суб'єктність наратора і обумовлює його привабливість в літературі, адже цей «споглядацький розум» не слід, зрозуміло, ідентифікувати з живою людською фігурою, наділеною звичайної для людини компетентністю.

Наратор може бути як надлюдська всезнаюча і всюдисуща інстанція, яка живе в різні епохи, яка проникає в приховані куточки свідомості персонажів, але також він може постати і з підкреслено зниженою, в порівнянні з абстрактним автором, компетентністю, як це має місце в оповіді.

Потребує додаткового розгляду те, що в індивідуальному зображенні наратора беруть участь всі прийоми побудови оповіді: підбір елементів (персонажів, ситуацій, дій, в тому числі промов, думок і сприйняття персонажів) з «подій», як наративного матеріалу для створення оповідної історії; конкретизація, деталізація підібраних елементів; композиція оповідного тексту, тобто складання та розташування підібраних елементів в певному порядку; мовна (лексична і синтаксична) презентація підібраних елементів; оцінка цих елементів (вона може міститися імпліцитно в зазначених вище прийомах або може бути дана екпліцитно); роздуми – коментарі та узагальнення наратора [Меделева 2005, с.7].

Таким чином, наратор є носієм різноманітних властивостей і функцій. Характерно, що наратор займає при оповіданні досить певну позицію, тобто вона не абстрактна, а зовсім визначена. Весь наратив знаходиться у владі оповідача, від сили його майстерності як оповідача залежить те, наскільки неповторним вийде сюжет.

Також врахувавши наведені вище концептуальні засади щодо статусу наратора в художньому тексті, необхідно уточнити, що в контекст терміна наратор, а також оповідач, розповідач як його різновиди, входить образ фіктивного наратора, оскільки художній світ літературного твору завжди фікційний, нереальний навіть попри наявність реальних фактів чи біографічних даних.

1.4 Наратологічні підходи до трактування зорової перспективи

Прагнення до комунікативного процесу в художньому тексті спричинило до висунення на перший план певних точок зору оповідачів, причому не всі вони виражають авторську думку. У поліфонічному художньому творі події та люди, що складають предмет оповіді, подані у висвітленні різних світоглядів. Сукупність вигаданих ситуацій з чергуванням кількох типів дискурсу (оповідач та персонаж) складає певним чином організований наративний акт – оповідь.

Синонімічним поняттю точки зору є поняття фокалізації, що визначене як «вибір» наративної інформації стосовно того, що називалося в теорії перекладу всебаченням. Інструментом цього можливого вибору є обмежений центр, тобто вид інформаційного потоку, який пропускає лише те, що дозволено ситуацією. Фокалізатор бере на себе свого роду відповідальність за організацію вираженої в оповіді точки зору [Женетт 1998, с. 64].

Саме слово «фокалізація» походить від французького “focalization”, що буквально означає «фокусування». Основи фокалізації як підходу до проблеми зорової перспективи в творах словесного мистецтва були закладені Жаном Пуйоном. А сам термін «фокалізація» вперше був використаний французьким літературознавцем, представником структуралізму і одним із засновників сучасної наратології Жераром Женетта в своїй роботі «Фігури III». Він послався на термін «фокус нарації», який був запропонований у праці Брукса і Уоррена «Розуміння поезії» в 1943 р. і перетворив описану там класифікацію в свою власну типологію.

Згідно дослідника, фокалізація – це організація в оповіданні точки зору і способи донесення її до читача [Женетт 1998, с. 204]. Даний термін був введений, щоб віддалитися від занадто багатозначного поняття «точка зору».

Професор В. І. Тюпа під фокалізацією розуміє деталізацію подій і явищ фіктивного світу з чіткої точки зору (фокалізація тут—фокусування внутрішнього зору того, хто говорить кожен дану фразу тексту) [Тюпа 2009, с. 57].

Оповідна ситуація розглядається як складна категорія, в якій перетинаються три опозиції: 1) опозиція особи: «ідентичність» — «неідентичність» сфер існування наратора і персонажа; 2) опозиція перспективи: «внутрішня» — «зовнішня» точка зору); 3) опозиція модусу: «наратор» — «рефлектор». А також, в свою чергу, поділяються наступні розповідні позиції: оповідна ситуація від першої особи: переважання ідентичності сфер існування наратора і персонажа; ауторіальний оповідна ситуація: переважання модуса рефлектора.

З одного боку, стверджується, що між зовнішньою точкою зору і модусом, в якому переважає наратор, існує «тісний взаємозв'язок». В. Шмід вперто дотримується трьох опозицій, захопившись ідеєю про триадичну побудову всього наративного і наратологічного світу. Якщо «перспектива» і «модус» практично збігаються, то вся система зводиться до тих двох опозицій, які лежали в основі робіт Штанцеля 1955 року і 1964 р.: «ідентичність» — «неідентичність сфер існування» і «ауторіальність» — «персональність».

Однак, якщо будувати типологію на основі двох двочленних опозицій, то виходять не три «розповідні ситуації» (розрізнення яких спирається на різні критерії), а чотири чітко обумовлені форми [Шмід 2003, с. 27-28].

Слід зауважити, що поняття фокалізації модифікувала Міке Бал, яка запропонувала виокремлювати особливу інстанцію фокалізатора — того, хто бачить та загалом відчуває в наративі [Bal 1999, р. 144–149]. Відома формула нарації Бал така: «Х розповідає, що Y бачить, що робить Z». У її інтерпретації фокалізатор став неначе особливим наративним діячем, схожим на наратора чи персонажа. Таким чином у науковому вжитку з'являється нове поняття яке лунає як фокальний персонаж — персонаж, на якому концентрується читацький інтерес та увага. Він вводиться в основному просто для того, що б бути

емоційним центром оповіді. Це персонаж, на якого налаштований фокус, центр уваги, це людина, чії реакції домінують в кадрі [Точка зрення 2011].

З—поміж тих, кого можемо зарахувати до царини наратології, основним теоретиком фокалізації, вочевидь, є Манфред Ян, який ще в період становлення дисципліни опублікував дві важливі праці, присвячені цій проблемі.

Він запозичує метафору вікна (і створює новий напівжартівливий термін «вікно фокалізації»), щоб наголосити на тому, що фокалізація – це не певна «точка», з якої відбувається акт «бачення» фіктивного світу («точка зору»), а «картинка», обмежена своєрідними «рамками», яку отримує глядач. Паралельно з доволі розмитим поняттям вікна вчений використовує, як видається, точніше поняття сітківки. Замість схеми бачення «світ – поле зору – лінза – фокус» він пропонує схему «світ – поле зору – лінза – сітківка», у якій останнє поняття варто розуміти, як площину в розумі читача, на яку проєктуються зображення. За ним стверджується, що така «уявна перцепція може стати наріжним каменем переглянутої і відновленої теорії фокалізації» [Jahn 1996, p. 263].

В своїх наукових розвідках Ян отримує таку модель трьох розповідних ситуацій: 1) аукторіальна (X розповідає, що робить Z), у якій наявний анонімний всезнаючий наратор, котрий не бере участі в дії; 2) аукторіально—фігуральна (X розповідає, що Y бачить, що робить Z), у якій так само наявний наратор, але є також персонаж, котрий сприймає дію (рефлектор); 3) фігуральна (Y бачить, що робить Z), у якій, по суті, наявний тільки рефлектор, що зазвичай є ключовим персонажем. Функцію рефлектора розуміється ним широко: «бачення рефлектора вміщує сприйняття, уявне сприйняття, думки, почуття та інші ментальні процеси; наслідком цих процесів є інформація про свідомість персонажа» [Jahn 1996, p. 445].

Крім Манфреда Яна, проблемою точки зору займаються також інші теоретики, хоча й менш активно. Зокрема, в наратологічному ключі пояснює фокалізацію Девід Герман, який називає її одним зі складників «наративно—

організованої системи для мислення». У його трактуванні фокалізація – це своєрідна мережа точок зору, між вузлами якої «мандрує» читач, отримуючи «стимульний матеріал» для мислення [Herman 2003, p. 311].

Досліджуючи типологію фокальної перспективи, ми виходимо з основних концептуальних положень теорії робіт Ж. Женетта, який виділяє наступні три типи фокалізації :

1. Нульова фокалізація (*focalization zero*), тобто оповідь ведеться з точки зору всезнаючого автора. «Оповідач має більш великі знання, ніж персонаж, або, точніше, говорить більше, ніж знає будь-який персонаж».
2. Внутрішня фокалізація (*focalization interne*), коли розповідь ведеться з точки зору персонажа. «Оповідач говорить тільки те, що знає персонаж »; при даному типі фокалізації читачеві не дозволяється побачити думки і почуття діючого героя. Внутрішнім оповідачем може бути і головний герой, тоді його почуття і переживання домінують в тексті.
3. Зовнішня фокалізація (*focalization externe*). Розповідь ведеться з точки зору об'єктивного оповідача, що не має доступу до знань персонажа. «Оповідач говорить менше, ніж знає персонаж»; «випадок об'єктивного або бихевиористського оповідання» [Женетт 1998, с. 42]. Крайня об'єктивність такої позиції призводить до переважання драматичного початку в тексті.

Що стосується внутрішньої фокалізації, за науковою думкою цього вченого вона розподіляється на різні типи:

- 1) фіксована (все зображується з особистої позиції одного персонажа протягом усього тексту);
- 2) змінна (протягом твору зустрічається декілька фокусів, що надає тексту динамічність і актуалізує смисли);
- 3) множинна (одна і та ж подія в тексті може згадуватися кілька разів з точки зору різних персонажів) [Женетт 1998].

Однак слід зауважити, що вибір фокалізації не завжди постійний протягом всієї розповіді. Женетт зазначає, що формула фокалізації не завжди ставиться до всього тексту твору, але швидше за все до певного наративної

сегменту, який може бути дуже коротким. Це зауваження дозволяє визначити фокалізацію як інструмент в наративній структурі тексту. Використання цього інструменту служить моделюванню смислів тексту.

Цікавою здається думка нідерландського літературознавця та історика культури Міке Бал, яка виділяє наступну типологію фокальної перспективи оповідної інстанції художнього тексту: *точка зору всесильного автора* – коли оповідач демонструє тотальне і абсолютне знання всього, що розповідається. Знає, що думають і відчують персонажі: їхні почуття, наміри, плани тощо. Це як Бог, який бачить все і знає все, що вільно рухається в просторі та часі; він переходить від одного персонажу до іншого і інформує або ховає, що це цікавить; *обмежена точка зору*, з цієї точки зору є речі, які оповідач ігнорує, бо не маючи особистих знань про те, що сталося, або отримати інформацію про них. Історія розповідається з точки зору одного з персонажів; *драматична точка зору* має характеристики, коли історія походить від дій і мови персонажів, воно також одержує назву об'єктивної точки зору, хоча думка, виражена персонажем, може бути формою імпліцитного коментаря [Bal 1985, p. 107-116].

Багато наратологів використовують поняття «точка зору» і «фокалізація» як рівнозначні, однак превалює думка, що дане вживання є невірним. Поняття точки зору є більш об'єктивним і змістовно-синтетичним (що і мав на увазі в своїй роботі Женетт). Воно включає в себе і просторово-часову позицію суб'єкту (когнітивний фактор формування аспекту фокалізації), і його «голос» (фактор формування наративного дискурсу), і його аксіологія (фактор формування концептуальних смислів тексту). Перехід від одної точки зору до іншої рідко відбувається без переходу від однієї понадфразової єдності до іншої, хоча точка зору може збігатися з одним реченням [Татару 2009, с. 15].

Труднощі, з якими зазвичай стикались науковці у дослідженні «точки зору», пов'язані із самою сутністю цього поняття.

На відміну від таких елементів, як персонаж, сюжет та образ, точка зору є швидше співвідношенням, ніж конкретною одиницею. Разом із цим, точка зору в оповіді не є незмінним відношенням між двома статичними елементами.

За умови розуміння її як зв'язку між оповідачами та літературною системою «текст–в–контексті», виникає складність з системою взаємин між автором, наратором, персонажами та аудиторією. Тому при створенні теорії точки зору такі соціальні реалії, як гендер та його вплив на створення та сприйняття текстів, стають ключовими [Lanser 1981, р. 5].

Структура дискурсу, названого точкою зору, являє собою найкращий засіб регулювання міжособистісних стосунків та передачі системи цінностей відповідно до умов реальності, в яких відбувається комунікація.

Праця Лансер торкається наратологічних підходів до поняття «точка зору». Її концепція точки зору перетинає межу того, що вона називає «традиційними» поняттями точки зору.

Традиційний підхід, як вона пише, прирівнює точку зору до перспективи кута бачення, з якого подається історія, і тому тісно прив'язує точку зору до наратора чи до оповідного голосу. Точку зору в наративі потрібно сприймати як більшу, ніж просто «кут бачення» оповідача, дієгетичну умовність. Як «зміст», пише Лансер, точка зору передає відношення між діючими особами – автором, наратором, наратором, персонажами – реакцію на зображений світ, картину, що сама є ідеологічним конструктом. Як естетичний метод точка зору відображає систему художніх та літературних умовностей, з допомогою яких реальність відображається в художньому тексті. Як корелят риторичного контексту між письменником та читачем точка зору є структурним виявом не лише естетичної ідеології, а й ідеології самого літературного процесу [Lanser 1981, р. 101].

За думкою наратолога Вольфа Шміда, поняття зорової перспективи являє собою утворений зовнішніми і внутрішніми факторами вузол умов, що впливають на сприйняття і передачу подій. Термін «перспектива» позначає відношення між точкою зору і подіями. Це визначення слід розглядати в трьох

аспектах: 1. подіях як об'єкт точки зору; 2. сприйнятті і передачі; 3. планах зорової перспективи; [Шмид 2003, с.67]

Сконцентруємо нашу увагу на тому, що сприйняття і передача подій обумовлені зовнішніми і внутрішніми факторами. Ці фактори відносяться до різних планів, в яких точка зору може проявитися. Якщо привести ці плани в послідовність не по їхній значимості, а за їхнім місцем в створюваній систематичній моделі, то вийде наступний ряд: *перцептивний, ідеологічний, просторовий, часовий, мовний*.

Заслуговує на увагу наукові праці Б. Успенського, який у «Поетиці композиції» досліджував типологію композиційних можливостей твору мистецтва з позиції визначення точок зору, а також їхню взаємодію. Зокрема автор зосереджується на можливих носіях ідеологічної точки зору (автор, розповідач, герой/персонаж), функціях носіїв ідеологічної точки зору.

Дослідник розрізняє актуального й потенційного носія ідеологічної точки в залежності від того, хто сприймає та оцінює зображувану дійсність, внутрішню і зовнішню точки зору. Окрема увага у його науковій праці приділяється точці зору в аспекті фразеології, коли автор описує героїв різною мовою або використовує елементи чужого мовлення під час опису, при цьому автор може описувати одну діючу особу з точки зору іншої особи, використовувати власну точку зору або ж точку зору третього спостерігача [Успенский 1970, с. 45].

Психологічну точку зору вчений розглядає в тих випадках, коли авторська точка зору спирається на ту чи іншу індивідуальну свідомість. Автор, будуючи оповідь, послуговується двома способами зображення: він свідомо використовує якусь суб'єктивну точку зору або ж описує події об'єктивно [Успенский 1970, с. 67]. Іншими словами, він може оперувати даними якогось сприйняття або відомими йому фактами.

Також вітчизнана дослідниця І. А. Бехта пропонує розглядати зорову перспективу наступним чином: як позатекстову – між автором–письменником та читачем і внутрішньотекстову – між наратором та персонажами. Звідси

уможлиблюється виділення точки зору персонажа: наратора / внутрішньотекстової точки зору; точка зору автора-письменника: читача / позатекстової точки зору [Бехта, с. 264].

1.5 Типологічна розгалуженість оповідної інстанції

Одним із важливих аспектів наративної організації художнього тексту є його комунікативна парадигма, особистісно-рецептивна зорієнтованість, можливість його феноменального осмислення та інтерпретації. Наративна структура літературного твору виразно екстраполіє комунікативну природу художнього світу. Диференціація основних наративних типів дає можливість глибше пізнати параметри художньої комунікації, осмислити основні функції ключових учасників нарації. Наратор не лише функціонально впорядковує текстову структуру твору, але й виявляється як спроба досягнути внутрішньо-психологічного порозуміння спочатку автора з його історичністю, а згодом читача з цілісним культурним середовищем [Мацевко-Бекерська 2013, с.1].

Ще з самого початку в центрі уваги наратології виявилася типологія наратора і його точки зору, яка розгалужується все більше і більше. Якщо Персі Лаббок розрізняв чотири типи наратора або точки зору, а Норман Фрідман – вісім, то німецький вчений Вільгельм Фюгер приходить на основі трьох комбінованих критеріїв до типології, що охоплює вже дванадцять типів. Тим часом систематика таких диференційованих типологій не завжди переконлива, і їхню користь не очевидна. У них, як правило, змішуються і підмінюють один одного тип наратора і тип точки зору. Критерії що лежать в основі типології нерідко визначаються недостатньо чітко, а типам, визначеним

за допомогою уможливлених критеріїв, не завжди відповідає реальний випадок в літературі. Всі ці три недоліки спостерігаються в типології Фюгера, яка найбільше страждає від амбівалентності основної антитези «зовнішня позиція» – «внутрішня позиція» наратора.

На думку Вольфа Шмида, Вільгельм Фюгер змішує дві різні речі, участь наратора в історії та точку зору оповідача. Така двозначність обумовлена тим, вчений вживає поняття «наратор» у вкрай широкому сенсі, як позначення «центру орієнтації», яким може бути і власне наратор як оповідна інстанція, і персонаж як сприймальна інстанція, «рефлектор» (термін Г. Джеймса) [Шмид 2003, с. 44–45].

За Норманом Фрідманом можна простежити таку типологію: авторське всезнайство – з продуктивним використанням першої особи; нейтральне всезнайство – авторське невтручання з використанням третьої особи; наратор–свідок; наратор–персонаж; колективний наратор; одиничний наратор; драматичний наратор – зовнішній опис персонажів; ракурс [Friedman 1955, с.205].

Французький вчений Ж. Женетт запропонував таку класифікацію нараторів залежно від ситуацій, у яких вони перебувають: *гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації* – розповідається історія, у якій він не виконує функцій персонажа; *гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації* – оповідач другого ступеня, котрий розповідає історії, у яких, як правило, відсутній; *гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації* – розказує власну історію, у якій він фігурує як персонаж; *гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації* – оповідь другого ступеня, що розповідає власну історію. Основними рисами наратора є обізнаність, всюдисущість, самосвідомість [Женетт 1998, с.411].

Вітчизняний дослідник А. І. Домашнев в своїй роботі «Інтерпретація художнього тексту» пропонує власну типологію оповідних інстанцій, яка включає в себе наступне: перший тип оповідача–аукторіальний, або об'єктивний, максимально наближений до автора, але який не належить до

дійових осіб і веде розповідь від третьої особи. До другого типу наратора належить «персоніфікований» оповідач, одна з дійових осіб художнього твору, яку можна позначити як «оповідач –учасника подій», коментатор «зсередини» дії. Далі він розглядає третій тип оповідної істотності який являє собою поєднання в одній особі і оповідача і головної дійової особи художнього прозового твору. Формально цей тип оповідача завжди виражається першою особою однини, показ дії «зсередини», але зі зміщенням оповідання в плані змісту в сторону рефлексивного, емоційно-оцінного показу світу; розповідь набуває характеру ісповідальної розповіді [Домашнев 1989, с. 72-73].

Розглядаючи типологію оповідних інстанцій не можна не згадати німецького дослідника Франца Штанцеля, який виділяє нараторів в контексті наративних ситуацій. За його думкою першим типом є першоособова наративна ситуація, яка уже самою своєю назвою передбачає, що один із персонажів наративного тексту виступає у функції розповідача, він причетний до фікційної реальності персонажів. Другою ситуацією дослідник називає авторську наративну ситуацію специфіка якої полягає у тому, що у ній наратор винесений за межі світу персонажів. Третій тип наративної ситуації вчений пропонує називати персонажним, оскільки репрезентована в романі історія пропущена крізь свідомість рефлексора – персонажа роману, який думає, відчуває та сприймає, однак на відміну від наратора, не спілкується з читачем твору [Stanzel 1982, p.4].

На нашу думку, типологія наратора повинна бути простою і має враховувати елементарні критерії. Дане дослідження спирається на критерії типологічного вичленування наративної інстанції, запропоновані видатним наратологом сьогодення Вольфом Шмідом.

Його підхід включає в себе наступні пункти: *спосіб зображення* – експліцитний, імпліцитний; *дієгетичність* – дієгетичний або недієгетичний; *ступінь обрамлення* – первинний, вторинний, третинний; *ступінь вияву* – сильно або слабо виявлений; *особовість* – особовий, безособовий. Для вичленення типу наратора науковець також розглядає його *антропоморфність*,

гомогенність—єдиний, розсіяний; вираження оцінки оповідача може бути об'єктивною та суб'єктивною; за його інформативністю—всезнаючим або обмеженим у знаннях; за знаходженням у просторі — всюдисущим, обмеженим місцезнаходженням, надійним або ненадійним [Шмид 2003, с. 78].

Видатний іспанський дослідник літератури Хосе Марія Дієз Борке у своїй праці “Comentario de textos literarios ” демонструє наступну типологію оповідача відповідно до їхніх характеристик: *el narrador protagonista; el narrador testigo; el narrador omnisciente; el narrador observador*.

Нарація в першій особі включає в себе два типи наративних інстанцій—це наратор—протагоніст та наратор—свідок. Першим виступає центральний персонаж твору, який веде розповідь від першої особи, розповідає свою власну історію. Вони можуть збігатися з автором і оповідачем в автобіографіях, чи ні, наприклад, в плутовському романі. Наратором—свідком є вторинний персонаж, свідок подій, який оповідає в першій особі, все що бачить і чує.

Нарація у третій особі представлена в класифікації Хосе Марія Дієз Борке всезнаючим наратором, який розповідає факти ззовні та здалеку, але він досконально знає персонажів. Він знає, що вони думають, відчувають, чому вони діють певним чином, та навіть описує обставини, в яких немає жодного персонажа. Традиційно такий тип наратора присутній у більш об'ємних літературних творах, якими, наприклад, є романи.

Останнім типом оповідної інстанції виділений наратор—спостерігач, який розповідає та констатує факти, але навідмину від всезнаючого наратора він не може описати та проникнути у внутрішній світ персонажів. Він просто розповідає факти так, як він їх спостерігає [Diez Borque 2001, p. 33-39].

Однією з виразних ознак художнього твору є те, що в ході художньої оповіді може виникнути перерозподіл оповідних функцій між кількома оповідачами і діючими особами, за рахунок чого утворюється варіаційна оповідна перспектива з великою кількістю ракурсів зображенням художньої дійсності.

У сучасній наратологічній розвідці існує ще одна класифікація оповідних інстанцій, яка представлення поняттями «надійний» та «ненадійний наратор». Термін «ненадійний наратор» був вперше використаний на початку 60-х років ХХ століття американським літературним критиком Уейном Бутом в його роботі «Риторика художньої літератури», де за відправну точку їм береться так званий «імпліцитний автор» твору з його нормами. Таким чином, згідно з визначенням У. Бута, наратор є надійним, якщо його слова і дії відповідають нормам твору, тобто нормам імпліцитно автора, і ненадійним, якщо ці норми порушуються наратором [Booth 1968, p. 158-159]. В випадку такої невідповідності між імпліцитним автором і оповідачем виникає іронічна наративна дистанція.

Як вже було зазначено нами раніше, класифікація нараторської інстанції розмежовується на оповідь від першої та третьої особи. Для вичленування та аналізу оповідача літературного тексту слід враховувати мовленеві характеристики притаманні тому чи іншому типу. Зауважимо, якщо оповідач одночасно є героєм оповіді, тобто оповідь ведеться від імені героя, то такий текст побудований здебільшого на основі конструкцій синтаксичного індикатива – двоскладних речень з підметом, вираженням займенником першої особи однини, і присудком у відповідній дієслівній формі. У художньому тексті «паралельне вживання займенникових іменників першої особи і дієслівної форми першої особи акцентує увагу на інформації про мовця, вирізняє його в комунікативному плані» [Кондратенко 2013, с.159].

У сучасному художньому дискурсі оповідне мовлення, адресантом якого є оповідач–персонаж, набуває особливих рис, що виражається у специфіці синтаксичної організації. Це насамперед дискретність оповіді, що посилюється через «використання неповних або перерваних конструкцій на початку композиційних фрагментів, причому ці конструкції переважно не пов'язані з попередніми реченнями» [Николина 2009, 243].

Особливим виявом художнього наративу вважається презентація монологічного суб'єктного мовлення за допомогою синтаксичних конструкцій з

граматичними формами другої особи однини, загалом властивих діалогічному мовленню, тому такий спосіб викладу називається «діалогічний монолог» [Безпояско 1993, с. 219]. Ознаки «діалогічного монологу» демонструють наративне «розщеплення» оповідача–персонажа, звернення до самого себе, як до співрозмовника з відповідними граматичними формами підтверджує розвиток полісуб'єктності художнього мовлення. Полісуб'єктність виражається й іншими формами побудови тексту, наприклад, передавання діалогу непрямым мовленням [Кондратенко 2013, с.160].

Далі, здається логічним зазначити, що головним у визначенні типів наратора є протиставлення дієгетичного і недієгетичного наратора. Ця дихотомія характеризує присутність наратора в двох планах зображуваного світу – в плані розповідної історії, або дієгезиса, і в плані оповіді, або екзегезиса. Дієгетичним називають такого наратора, який оповідає про самого себе як про фігуру в дієгезисі, фігурує в двох планах і в оповіданні (як його суб'єкт), і в історії (як об'єкт). Недієгетичний же наратор розповідає не про самого себе як про фігуру дієгезису, а тільки про інші постаті та його існування обмежується планом оповіді, «екзегезисом».

Дієгетичний наратор розпадається на дві функціонально розрізненні інстанції – оповідне «я» і оповідальне «я», тим часом як недієгетичний наратор фігурує тільки в екзегезисі [Шмид 2003, с. 46].

Протиставлення «дієгетичний – недієгетичний», що ґрунтується на участі особи оповідача в двох планах наративу, покликане замінити традиційну опозицію «наратор від першої особи» – «наратор від третьої особи». Граматична форма не повинна лежати в основі типології наратора, оскільки будь-яка розповідь ведеться, власне кажучи, від першої особи, навіть якщо граматичне особа в тексті виражено експліцитно. Не наявність форм першої особи, а їхня функціональна віднесення є розпізнавальних ознак: якщо «я» відноситься тільки до акту оповідання, то наратор є недієгетичним, якщо ж «я» належить чи до акту оповідання, чи до оповідного світу – дієгетичним [Шмид 2003, с. 47].

Таким чином, наративна типологія форматує досить цікавий та продуктивний для літературознавчих та наратологічних досліджень інструментарій. Вона дає можливість максимально синтезувати особливості реалізації у фікційному світі літературного твору глобальні світоглядні проблеми, побачити особистісні проєкції характерів, витлумачити складні комплекси закодованих значень, а також зробити процес читання та інтерпретації якомога більше досконалим з позиції погодження горизонтів авторської інтенції та читацької компетентності.

РОЗДІЛ 2

РЕАЛІЗАЦІЯ НАРАТИВНОЇ СТРАТЕГІЇ В ІСПАНОМОВНИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Форми нарації в романі Мігеля де Унамуну “Abel Sánchez”

Аналізуючи наративні інстанції іспаномовних художніх текстів не можливо не звернути увагу на одного з найвидатніших письменників Іспанії ХХ століття Мігеля де Унамуну. У його широкій літературній творчості, сповненій стурбованості та філософських питань, переважають дві основні теми: Іспанія та сенс людського життя.

“Abel Sánchez” один з найбільш зворушливих творів Мігеля де Унамуну, який передбачає включення до його новелістичної траєкторії нової викладової манери, сповіді. Тема, що належить до спадщини культури, і яка була розглянута літературою у всіх жанрах, тут отримує подвійне звернення. Дійсно, роман можна читати як іншу версію старої історії Каїна – історію пристрасті – або як аналіз внутрішнього світу персонажа. Крім того, Унамуну намагається проникнути через те, що було зазначено як історичний порок іспанців, заздрість та цинізм. Це спроба зануритися в душу літературного персонажа, щоб інтроспективно проаналізувати всі тайни особистості і дати йому можливість висловити внутрішній процес своєї пристрасті.

Зацікавленість доробком “Abel Sánchez” обумовлена тим, що Мігель де Унамуну, як письменник–новатор, використовує новий, для іспанської літератури прийом фокальної подвійності, що являє собою чергування декількох типів фокальних персонажів. Таке використання кількох точок зору робить твір багатоголосим, поліфонічним. Фокусна подвійність цього роману

беззаперечна, адже письменник прагне підтримувати поділ двох бачень, які існують автономно.

Ця подвійна літературна варіація подій є послідовною у часі: спочатку Хоакин Монегро пише своє визнання того, як він болісно і трагічно прожив частину свого життя, так що після смерті його дочка знаходить його сповідь. І з цього визнання хтось, анонімний оповідач, розповідає із-за меж життя цього персонажу і тих, хто жив з ним, а також їхньої смерті. Таким чином, це дві історії, написані в двох віддалених один від одного часі. Але під час літературного дискурсу ця послідовність змінюється на протилежну, тому що в звіті від третьої особи, яка є останньою написаною, факти представлені як ті, що відбуваються до сповіді.

У романі перетинаються та змінюють один одного два типи наративних інстанцій, а саме, недієгетичний всезнаючий наратор та оповідач–протагоніст.

2.1.1 Актуалізація недієгетичного всезнаючого наратора

Відомо, що нарація від третьої особи є однією з найпоширеніших оповідальних форм в літературі усіх часів, адже об'єктивне розповідання створює і підтримує автентичність зображуваного. Отже, починаючи аналізувати першу репрезентацію оповідача слід зауважити, що його позиція в тексті є рівнозначною другому, за його розповіддю ми дізнаємося ключові деталі даної історії, хоча й твір побудований більшим чином на діалозі героїв.

Тип нарації від третьої особи можна охарактеризувати як об'єктивний, адже він не включає в себе суб'єктивну оцінку дійсності. Цей факт узгоджується за відсутністю особових займенників першої особи, натомість

чітко бачимо наявність займенників третьої особи однини та множини, використання зворотніх дієслів:

- *No recordaban Abel Sánchez y Joaquín Monegro desde cuándo se conocían* [Unamuno 1999, p.55].

- *Y es que le importaba más no obedecer que mandar* [Unamuno 1999, p.55].

- *Y ella, Helena, procuraba pasar junto al lugar en que su retrato se exponía para oír los comentarios y paseábase por las calles de la ciudad como un inmortal retrato viviente, como una obra de arte haciendo la rueda* [Unamuno 1999, p.68].

- *Al poco de haber vuelto los novios de su viaje de luna de miel, cayó Abel enfermo de alguna gravedad y llamaron a Joaquín a que le viese y le asistiese* [Unamuno 1999, p.80].

Крім цього, звернемо увагу у наступних прикладах на закінчення дієслів у різних часових формах, що мають закінчення співвідносні до третьої особи як однини, так и множини:

- *Joaquín llegó a su casa también febril, pero con una especie de fiebre de hielo*[Unamuno 1999, p.81].

- *Antonia había nacido para madre; era todo ternura, todo compasión. Adivinó en Joaquín, con divino instinto, un enfermo, un inválido del alma, un poseso, y sin saber de qué, enamoróse de su desgracia* [Unamuno 1999, p.85].

- *Era ya uno de los pintores de más nombradía de la nación toda, y su renombre empezaba a traspasar las fronteras* [Unamuno 1999, p.89].

- *Llamáronle un día a Joaquín a casa de Abel, como a médico, y se enteró de que Helena llevaba ya en sus entrañas fruto de su marido, mientras que su mujer, Antonia, no ofrecía aún muestra alguna de ello* [Unamuno 1999, p.95].

Дані цитати посилюють твердження про те, що оповідач не має ніякого відношення до дієгезису, а лише описує події, які мають місце у творі.

Можливим здається переплетіння двох форм нарації від третьої особи у творі так, як у перших фрагментах першої глави є чітке представлення

повістяра, що є обмеженим у знаннях і який займає позицію стороннього спостерігача:

-No recordaban Abel Sánchez y Joaquín Monegro desde cuándo se conocían. Eran conocidos desde antes de la niñez, desde su primera infancia, pues sus dos sendas nodrizas se juntaban y los juntaban cuando aún ellos no sabían hablar. Aprendió cada uno de ellos a conocerse conociendo al otro. Y así vivieron y se hicieron juntos amigos desde nacimiento, casi más bien hermanos de crianza. En sus paseos, en sus juegos, en sus otras amistades comunes, parecía dominar e iniciarlo todo Joaquín, el más voluntarioso; pero era Abel quien, pareciendo ceder, hacía la suya siempre [Unamuno 1999, p.55].

-Concluyeron ambos el bachillerato. Abel se dedicó a ser artista siguiendo el estudio de la pintura y Joaquín se matriculó en la Facultad de Medicina. Veíanse con frecuencia y hablaba cada uno al otro de los progresos que en sus respectivos estudios hacían, empeñándose Joaquín en probarle a Abel que la Medicina era también un arte, y hasta una arte bella, en que cabía inspiración poética [Unamuno 1999, p.57].

Дана оповідальна манера неупереджено звітує та констатує факти з життя, але вона несподівано змінюється на зовсім інший тип, коли наратор перевтілюється у всезнаючого, починаючи входити у думки персонажів про яких він веде оповідь:

-Mas aquella noche durmió Joaquín mal rumiando lo del retrato, pensando en que Abel Sánchez, el simpático sin proponérselo, el mimado del favor ajeno, iba a retratarle a Helena.

-¿Qué saldría de allí? ¿Encontraría también Helena, como sus compañeros de ellos, más simpático a Abel? Pensó negarse a la presentación, mas como ya se la había prometido... [Unamuno 1999, p.61].

-«¡Pero no se morirá!», se dijo luego. «¡No dejaré yo que se muera, no debo dejarlo, está comprometido mi honor; y luego... necesito que viva!» [Unamuno 1999, p.81].

Таким чином, здається логічним класифікувати повістяра, який є домінантою твору, як всезнаючого наратора, який являє собою різновид оповідача, що розповідає факти ззовні та здалеку, досконально знає персонажів. Він знає, що вони думають, відчувають, чому вони діють певним чином, та навіть описує обставини, в яких немає жодного персонажа.

Зазначимо, що це поняття співвідноситься з класифікацією Ж. Женетта і визначається як гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – де розповідається історія, у якій розповідач не виконує функцій персонажа. Згадана нами фокальна перспектива окреслюється в даному випадку як нульова фокалізація, адже цю ідею можливо підтвердити відсутністю ім'я, наратор є невизначеним і наче всемогутнє та всезнаюче божество веде оповідь про події та людей.

Характеризуючи актуалізацію оповідного голосу, необхідно взяти до уваги критерії, запропоновані і розглянуті у першому розділі наукової розвідки. Насамперед, увага падає на спосіб зображення, у якому традиційно розрізняють експліцитну та імпліцитну маніфестацію повістяра. Виходячи з даного визначення, що експліцитне зображення засновується на саморепрезентації наратора, який може називати своє ім'я, описувати себе як «Я», розповідати історію свого життя, викладати спосіб свого мислення, а імпліцитне зображення здійснюється за допомогою симптомів тексту, це свідчить про те що про те, що у цьому випадку спостерігається імпліцитне зображення, тобто неявне. У тексті не наведена інформація ні про його ім'я, ні про життя, його місією є виклад інформації про головних актантів.

За ступенем виявлення характеризується ця категорія як сильна, а наведені нижче приклади надають можливість одразу зрозуміти до якої категорії віднести даного оповідача:

-Casóse Joaquín con Antonia buscando en ella un amparo, y la pobre adivinó desde luego su menester, el oficio que hacía en el corazón de su marido y cómo le era un escudo y un posible consuelo [Unamuno 1999, p.94].

- *Le preguntó a Abel Joaquín un día en que, habiendo ido a ver al niño, se encontraron en el cuarto de estudio de aquél* [Unamuno 1999, p.101].

Розбираючи антропоморфність недієгетичної нараторської інстанції, припускаємо думку, що всезнаючим наратором виступає людина, а не істота, хоча він не має ярко виражених рис індивідуальної особистості, радше виступає як психолог, висловлюючи неупереджені оцінки, що підвищує відчуття об'єктивності судження. Повістяр даної категорії в доскональності знає та описує життя головного героя Хоакіна, його оточення, вдається до збагачення свого викладу за допомогою залучення слів, що носять в собі позитивну, або негативну конотацію і т. д.:

-*Y él, ciego de amor, comprometió primero gravemente a la muchacha, pensando convencer así al padre, y acaso por casarse con ella y por salir de casa* [Unamuno 1999, p.150].

- *Solía ir Helena a casa de su nuera, de sus hijos, para introducir un poco de gusto más fino, de mayor elegancia, en aquel hogar de burgueses sin distinción, para corregir — así lo creía ella— los defectos de la educación de la pobre Joaquina...* [Unamuno 1999, p.190].

-*Tomaba al niño su abuela Antonia, que era quien le cuidaba, y apechugándolo como para ampararlo y cual si presintiese alguna desgracia, le decía..* [Unamuno 1999, p.197].

Виходячи з вищесказаного стає зрозумілим, що наратору притаманні такі риси як всезнайство, що стверджується його інформаційною обізнаністю про факти та життя діючих героїв, а також необмеженість у просторі таким чином, що протягом тексту спостерігається відсутність конкретних іменників та топонімічних одиниць мови, які б могли конкретизувати фізичне розташування оповідача у територіальному центрі.

Розмірковуючи над постаттю повістяра, необхідно підкреслити те, що цей феномен являє собою вид передорученого мовлення. В залежності від культурного рівня оповідача і його досвіду оповідь може розвиватися більш або менш гладко, з більшим або меншим дотриманням норм літературної

мови, або, навпаки, з підпорядкуванням знижено–розмовній, діалектній стихії, тобто вибір оповідача визначає основні стилістичні характеристики подібної оповіді, її тип. Образ оповідача–особливий образ в структурі твору, а основний, а часто і єдиний засіб створення цього образу – властива йому мовна манера, за якою проглядається певний характер, спосіб мислення, світогляд і т. п. Тому у дослідженнімається на меті розгляд мовної характеристики наратора та специфіку його мовлення.

Мовна форма може характеризуватися номінативністю або риторичністю. Номінативність передбачає акцент насамперед на точності художнього слова при використанні нейтральної лексики, простих синтаксичних конструкцій, відсутності тропів і т. д. Риторичність, навпаки, використовує у великій кількості засоби лексичної виразності (піднесену і знижену лексику, архаїзми і неологізми та ін.), тропи і синтаксичні фігури: повтори, антитези, риторичні запитання і звернення тощо. У номінативності акцентується насамперед сам об'єкт зображення, в риторичність – зображує об'єкт, слово. У творчому доробку “Abel Sánchez” можна простежити поєднання цих двох характеристик, таким чином, що протягом твору можна виділити характеристики як номінативні так і з вкрапленнями риторичних рис. Розглянемо приклади з тексту, де ці риси найбільш виражені:

-No recordaban Abel Sánchez y Joaquín Monegro desde cuándo se conocían. Eran conocidos desde antes de la niñez, desde su primera infancia, pues sus dos sendas nodrizas se juntaban y los juntaban cuando aún ellos no sabían hablar [Unamuno 1999, p.55].

-Concluyeron ambos el bachillerato. Abel se dedicó a ser artista siguiendo el estudio de la pintura y Joaquín se matriculó en la Facultad de Medicina. Veíanse con frecuencia y hablaba cada uno al otro de los progresos que en sus respectivos estudios hacían, empeñándose Joaquín en probarle a Abel que la Medicina era también un arte, y hasta una arte bella, en que cabía inspiración poética [Unamuno 1999, p.55].

- Al anunciar Abel a Joaquín su casamiento, este dijo [Unamuno 1999, p.70].

- *Al poco de haber vuelto los novios de su viaje de luna de miel, cayó Abel enfermo de alguna gravedad y llamaron a Joaquín a que le viese y le asistiese* [Unamuno 1999, p.80].

- *Entró mustio y sombrío en el puerto de su hogar* [Unamuno 1999, p.95].

В наведених фрагментах, як ми бачимо, використовуються прості синтаксичні конструкції у формі двоскладних речень з підметом, вираженим займенником третьої особи однини і присудком у відповідній дієслівній формі. Торкаючись лексичного рівня актуалізації, констатується той факт, що домінантним є слововживання нейтрально забарвленої лексики, яка створює враження звітування стороннього спостерігача, який лише констатує факти та описує те, що бачить. Але також, крім цього, аналіз синтаксичних конструкцій демонструє наявність складносурядних та складнопідрядних речень:

- *Helena se fue al lecho de su marido, le puso una mano sobre la frente, que le ardía, y se puso a temblar* [Unamuno 1999, p.80].

- *Dedicóse Joaquín, para salvarse, requiriendo amparo a su pasión, a buscar mujer, los brazos maternos de una esposa en que defenderse de aquel odio que sentía, un regazo en que esconder la cabeza, como un niño que siente terror al coco, para no ver los ojos infernales del dragón de hielo* [Unamuno 1999, p.85].

- *Era ya uno de los pintores de más nombradía de la nación toda, y su renombre empezaba a traspasar las fronteras* [Unamuno 1999, p.89].

- *Joaquín evitaba hablar de su prima Helena delante de su mujer; y ésta, que se percató de ello al punto, no hacía sino sacarla a colación a cada paso en sus conversaciones* [Unamuno 1999, p.94].

Просліджується, що переважаюча більшість мовлення ауторіального оповідача в цьому тексті є риторичною, або емоційно забарвленою, лексично виразною.

Так, оповідач використовує метафоричні епітети та порівняння для вираження власної оцінки та підкреслення описової характеристики актанта: *Empezaron las sesiones de pintura, reuniéndose los tres. Helena se posaba en su asiento solemne y fría, henchida de desdén como una diosa llevada por el destino*

[Unamuno 1999, p.63]. Прийоми гіперболізації використовуються з метою кращого передавання емоційного стану оповідача :*El éxito del retrato de Helena por Abel fue clamoroso (p.67)*; Показовим є використання оксиморону задля підсилюючої функції, спрямованої на підкреслення психофізіологічного стану актанта: *Joaquín llegó a casa también febril, pero con una especie de fiebre de hielo* [Unamuno 1999, p. 81].

Значне місце у мовленні ауторіального оповіда займає метафора, що передає внутрішні перипетії героя: *Sentía un misterioso atractivo en las palabras frías y cortantes de aquel médico que no creía en la virtud ajena* [Unamuno 1999, p.85]; *Y volvió a temblar hasta las raíces del alma* [Unamuno 1999, p.87]; *Su voz lloraba a las veces* [Unamuno 1999, p. 118]; *Joaquín se dominó buscando en su mujer y en su hija consuelo y remedio* [Unamuno 1999, p.133]; потребує додаткової уваги використання сінестетичної метафори, яка слугує наратору своєрідним прийомом створення напруженої атмосфери : *Siguióse a esas últimas palabras un silencio cargado de acre amargura* [Unamuno 1999, p.187].

Використання гіпербатону слугує для підкреслення та акцентуванні уваги на характері діяльності :*Examinó Joaquín con todo cuidado y minucia a su amigo* [Unamuno 1999, p.80]; *Levántose entonces Joaquín* [Unamuno 1999, p.205]; Динамізм у передачі складних понять досягається за рахунок метонімічних переносів: *Antonia había nacido para madre; era todo ternura, todo compasión* [Unamuno 1999, p.85];

Характерним є часте вживання порівняльних структур, як одного з найпоширеніших стилістичних прийомів задля посилення експресивності виразу: *Y ella, Helena, procuraba pasar junto al lugar en que su retrato se exponía para oír los comentarios y paseábase por las calles de la ciudad como un inmortal retrato viviente, como una obra de arte haciendo la rueda* [Unamuno 1999, p. 68]; *Y esa fama creciente era como una granizada desoladora en el alma de Joaquín* [Unamuno 1999, p.89]; *Sentía Antonia que entre ella y su Joaquín había como un muro invisible, una cristalina y transparente muralla de hielo* [Unamuno 1999, p.94];

Також, виділяється у мовленні повістяра висхідна градація негативної конотації, яка у сприйнятті читача сприяє підвищенню емоційного стану: *Adivinó en Joaquín, con divino instinto, un enfermo, un inválido del alma, un poseso, y sin saber de qué, enamoróse de su desgracia* [Unamuno 1999, p.85].

Хоча аукторіальний повістяр є небагатослівним, його вислів наряду з іншими учасниками твору є більш обмеженим, але, не зважаючи на це, його мовний портрет є досить різноманітним та насиченим. Його викладова характеристика, допомагає читачеві побудувати цілісний образ мовця. Використання цих стилістичних прийомів, емоційно забарвленої лексики створює специфічну атмосферу в творі, розбавляє монотонність викладу, та акцентує увагу на деталях, апелюючи до реакції наратора.

2.2. Конфесійний підхід до репрезентації оповідача–протагоніста у творі “Abel Sánchez”

Фокальна дуальність роману “Abel Sánchez” припускає наявність двох фокусів нарації, які змінюють один одного. Вибір фокалізації не завжди постійний протягом всієї розповіді, а одна формула фокалізації не завжди ставиться до всього тексту твору, але швидше за все до певного наративної сегменту, який може бути дуже коротким.

Мігель де Унамуно як новатор свого часу вперше використовує незвичайний спосіб самоаналізу: конфесійний образ або вираз самого себе від першої особи. Очевидно, що гетеродієгетичний всезнаючий оповідач дає слово Хоакіну Монегро, протагоністу, тому що він не зацікавлений в тому, щоб повідомляти правду про факти, біблійні або поточні, а також про точність

біографічних даних провінційного лікаря. Він стурбований тим, щоб дізнатися, що персонаж відчував, точніше, як він пройшов ці переживання, «моральну правду». Мігель де Унамуно занурюється в людину, в трагічний стан життя і випробовує форми для його самовираження.

Унамуно вже зацікавлений в Біблійській легенді, але його більше цікавило, як його головний герой буде жити тісно і в агонії, і як він проявить це в своєму внутрішньому світі, на самоті з самим собою.

І ще однією проблема є оповідна форма, коли, перш за все, шукається щирість особистого свідчення: відстань, яку генерує будь-який з способів, між часом події і часом розповіді, і наступні маніпуляції та інтерпретація, яким воно дає місце. Звичайні способи розповіді від першої особи допускають коротку гру комбінацій: щоденник скорочує відстань між тим, що було прожито, і тим, що написано, і звітує про внутрішню еволюцію, враховуючи великий ступінь довіри; пам'ять подовжує час між об'єктивними фактами та її історією, в той час як сповідь прибирає інтимний досвід спілкування, дозволяючи пригаданим фактам страждати від деформації совісті.

Мігель де Унамуно прагне понад усе до щирості показань свого актанта, він не може звести спілкування з самим собою до відвертого конфесійного розповіді, йому доводиться шукати складну модальну структуру, яка дозволяє йому поєднувати епохи і життєві фази, мову і роздуми, тому що він інтуїтивно відчуває, що вираження внутрішнього процесу, не може бути лінійним, простим та поверхневим. Таким чином в творі породжується нове бачення у вигляді “Confesión” або Сповідь.

Форма нарації у вигляді сповіді передбачає ведення оповіді від першої особи, що дає нам змогу класифікувати повістяра як наратора–протагоніста, адже Хоакін Монегро є головним актантом даного твору, який розповідає свою власну історію. Цей змінний фокус зорової перспективи за Ж. Женеттом є внутрішнім, так як сповідь ведеться від центрального героя, де його почуття та переживання домінують.

Цікавим є той факт яким чином актуалізується нарація від 1 особи у творі, адже тут грає місце ефект несподіваності, репрезентований у наступному фрагменті ще на початку розгортання подій :

-Al comentar éste en sus Confesiones tal suceso de la infancia, escribía: «Ya desde entonces era él simpático, no sabía por qué, y antipático yo, sin que se me alcanzara mejor la causa de ello, y me dejaban solo. Desde niño me aislaron mis amigos» [Unamuno 1999, p.56].

Ці наведені рядки переривають розповідання гетеродієгетичного наратора та вперше акцентують увагу на наявності другого фокального персонажа, який у конфесійній формі веде свою сповідь. Така тенденція раптових вставних фрагментів простежуються протягом усього доробку.

Capítulo 6

Y al decir éste: «¡necesito que viva!», temblábale toda el alma, como tiembla el follaje de una encina a la sacudida del huracán.

«Fueron unos días atroces aquéllos de la enfermedad de Abel —escribía en su Confesión el otro—, unos días de tortura increíble. Estaba en mi mano dejarle morir, aún más, hacerle morir sin que nadie lo sospechase, sin que de ello quedase rastro alguno. El exceso de mi infelicidad me hizo estar felicísimo de acierto».

—Ya está fuera de todo cuidado tu... marido —le dijo un día Joaquín a Helena. [Unamuno 1999, p.80]

Наведений уривок демонструє цікаве переплетіння декількох фокусів нарації, який завершується словами аукторіального оповідача і неочікуваним переходом до конфесійного звітування посеред глави і таким же несподіваним продовження дієства, що позначений початком діалогу між актантами. Говорячи про такий феномен, треба сказати, що неперсоніфікований оповідач даючи слово наратору–протагоністу має на меті привернути увагу саме до постаті Хоакіна Монегро, його історії бурхливої пристрасті, адже саме навколо нього розгортаються події.

Так як оповідач одночасно є героєм оповіді, то такий текст побудований здебільшого на основі конструкцій синтаксичного індикатива – двоскладних

речень з підметом, вираженим займенником першої особи однини і присудком у відповідній дієслівній формі.

-Pasé una noche horrible —dejó escrito en su Confesión Joaquín— volviéndome a un lado y otro de la cama, mordiendo a ratos la almohada, levantándome a beber agua del jarro del lavabo. Tuve fiebre. A ratos me amodorraba en sueños acerbos [Unamuno 1999, p.72].

- Parecíame que Helena había querido afrentarme y nada más, que había enamorado a Abel por menosprecio a mí, pero que no podía, montón de carne al espejo, querer a nadie [Unamuno 1999, p.72.]

- En los días que siguieron a aquél en que me dijo que se casaban —escribió en su Confesión Joaquín— sentí como si el alma toda se me helase [Unamuno 1999, p.77].

Ці фрагменти сповіді надають нам можливість виділити граматичні особливості такі, як закінчення часових форм дієслова, займенники, зворотні дієслова першої особи однини, які стверджують відношення оповідача саме до цієї класифікації. Наративний виклад повістяра формулюється за допомогою як складних синтаксичних конструкцій, таких, як наприклад, складнопідрядні та складносурядні речення, так і більш простих форм вираження думки, простих та еліптичних речень.

Форма нарації у вигляді сповіді передбачає ведення оповіді від першої особи, що дає нам змогу класифікувати повістяра як наратора–протагоніста, адже Хоакін Монеґро є головним актантом даного твору, який розповідає свою власну історію. Цей змінний фокус зорової перспективи є внутрішнім, так як сповідь ведеться від центрального героя, де його почуття та переживання домінують.

Виходячи з вищенаведеного, здається логічним віднести оповідача–протагоніста до категорії гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації, притому що основними рисами його є обізнаність та самосвідомість.

Установлюючи інші риси притаманні цьому наратору, з впевненістю констатуємо, що цей тип оповідача виражений експліцитно. Він має ім'я

Хоакін Монедро, уся історія розгортається на фоні його життя, де ми більш детально дізнаємося про нього, крім цього, сповідь є суто його інтерпретацією, його віддушиную, де він висловлює своє страждання, свою пристрасть та неприборкану біль.

Також, комунікативна функція сповіді щодо історії чітко не визначена, оскільки у неї немає приватного або виняткового сюжету, зарезервованого в історії, маємо на увазі, що він не є виключно «коментарем, зробленим Хоакіном для самого себе від свого недуга», хоча не ідентифікований наратор підтверджує це, і при цьому це не просто «інтимне звільнення» або «демонстрація найінтимніших або огидних недуг» тому, що навіть якщо вона є засобом для коментаря або проявом внутрішньої сутності цього персонажа, він не тільки розвиває цей сюжет, але і розділяє функцію ідентифікації виникнення внутрішнього життя агоніста (термін Мігеля де Унамуно) з оповіддю від третьої особи, в яку оповідач часто робить вторгнення в душу свого персонажа, або в якій він дає слово Хоакіну, щоб безпосередньо, через діалог з іншими персонажами або поодинці, в формі невизначених монологів, він дає нам новини про його бачення або життєвий досвід.

Продовжуючи тему актуалізації наратора–протагоніста, хотілось відмітити той факт, що він є первинним антропоморфним, сильно виявленим, тобто оповідачем обрамленої історії, де вся дія сконцентрована навколо нього. На категорію антропоморфності вказує те, що він наділений людським ім'ям, здатністю відчувати емоції, виражати власні думки, оцінку т. д. Все це підтверджується у творі його репліками:

-Pensaba matarles y urdía mentalmente, como si se tratase de un drama o de una novela que iba componiendo, los detalles de mi sangrienta venganza, y tramaba diálogos con ellos [Unamuno 1999, p.72].

-Fui a la boda con el alma escarchada de odio, el corazón garapiñado en hielo agrio pero sobrecogido de un mortal terror, temiendo que al oír el sí de ellos, el hielo se me resquebrajara y hendido el corazón quedase allí muerto o imbécil [Unamuno 1999, p.78].

-Al acercarse el momento fatal yo contaba los segundos. "¡Dentro de poco — me decía— ha terminado para mí todo!" Creo que se me paró el corazón. Oí claros y distintos los dos sis, el de él y el de ella [Unamuno 1999, p.78].

Здатність давати власну оцінку дійсності та речам проявляється у використанні лексичних одиниць, які є носіями негативної конотації: *matarles, el alma escarchada de odio, mi sangrienta venganza, dejarle morir* і т.д. Усі ці приклади виражають внутрішню суб'єктивну оцінку, вираження головної ідеї твору, заздрість та цинізм. Ця суб'єктивна оцінка є обмеженою за інформативністю, адже вся ситуація розглядається лише з позиції одного оповідача-протагоніста. Він описує лише те, що знає сам, свої відчуття, своє сприйняття дійсності, не вдаючись до опису та не зосереджуючи уваги на інших персонажів твору. Він покладається тільки на дані, що розглядаються ззовні, для винесення оціночних суджень або висновків про таємні наміри.

За допомогою його персоналізованого бачення ми отримуємо повне, вичерпне сприйняття його внутрішнього світу і чітке, в тіні або силуеті, зображення фігури Авеля. Ми знаємо все, що Хоакін відчуває, уявляє, чого боїться або страждає і з жадібно бажає, тому що його інтроспекція служить моральним самоаналізом. З іншого боку, ми не знаємо майже нічого про Авеля через відсутність даних з перших рук, які виробляють дезінформацію про те, що він відчуває, що він шукає або до чого прагне.

Відомо, що хронотоп являє собою одним із засобів моделювання образу оповідача і якщо прямувати за цим способом, то це наводить на думку, що персоніфікований оповідач є обмеженим повістярем, про що свідчать наступні уривки:

- Pasé una noche horrible —dejó escrito en su Confesión Joaquín— volviéndome a un lado y otro de la cama, mordiendo a ratos la almohada, levantándome a beber agua del jarro del lavabo [Unamuno 1999, p.72].

-En los días que siguieron a aquél en que me dijo que se casaban —escribió en su Confesión Joaquín— sentí como si el alma toda se me helase [Unamuno 1999, p.77].

- *Fui a la boda con el alma escarchada de odio, el corazón garapiñado en hielo agrio pero sobrecogido de un mortal terror, temiendo que al oír el sí de ellos, el hielo se me resquebrajara y hendido el corazón quedase allí muerto o imbécil* [Unamuno 1999, p.78].

-*Fueron unos días atroces aquéllos de la enfermedad de Abel —escribía en su Confesión el otro—, unos días de tortura increíble . Estaba allí comprometido mi honor de médico, mi honor de hombre, y estaba comprometida mi salud mental, mi razón* [Unamuno 1999,p.81].

- *Asistía a una pobre señora, enferma de algún riesgo, pero caso desesperado, a la que él había hecho un retrato, retrato magnífico, uno de sus mejores retratos, de los que han quedado como definitivos de entre los que ha pintado, y aquel retrato era lo primero que se me venía a los ojos y al odio así que entraba en la casa de la enferma* [Unamuno 1999, p.90].

- *A los pocos días de muerta la señora aquélla, tuve que ir a su casa, a ver allí otro enfermo, y entré dispuesto a mirar el retrato* [Unamuno 1999, p.90].

-*Me había invitado a asistir a Helena al parto, pero me excusé con que yo no asistía a partos, lo que era cierto, y con que no sabría conservar toda la sangre fría, mi sangre arrecida más bien, ante mi prima si se viera en peligro* [Unamuno 1999, p.99].

Темпоральна та топографічна обмеженість у наведених фрагментах сповіді відтворює уривки з життя персоніфікованого оповідача, а присутні ретроспективні часові повороти надають можливості повернутися у часі до ключових моментів сюжету, а наявність конкретних іменників *la casa de la enferma, su casa*, показовий прислівник *allí* створюють відчуття руху повістяра з одного місця в інше, але в межах одного невизначеного територіального центру.

Вважається, що центральним елементом денотатної структури художнього твору є конфлікт, а він задається вибраними автором персонажами. Саме вони, окремі характери та особистості, є тим індивідуальним, конкретним, через яке досягається універсальне, загальне. Вони виступають

носіями або противниками авторських ідей, виразниками духу часу. В даному тексті оповідь від першої особи у вигляді конфесії є різновидом внутрішнього монологу, який відкриває нам духовний, моральний, ідейний образ героя в істинному вигляді. Наодинці з собою персоніфікований оповідач роздумує, згадує, аналізує та планує, а відсутність свідків та співрозмовників забезпечує повну відвертість. “Confesión” зупиняє рух сюжету, дія завмирає, щоб повернутися до активної фази на тому ж моменті, на якому вона була перервана введенням сповіді.

Мовленнєвий портрет як структурний компонент тексту є невід’ємною частиною аналізу оповідних інстанцій, адже повістяр–агоніст є центральним компонентом оповідальної манери твору. Перш за все, слід зазначити, що мова гомодієгетичного наратора збагачена великою кількістю засобів виразності, сповнена емоційною і абстрактною лексикою, стилістичними прийомами. Кожен фрагмент конфесійного викладу перенасичений цими елементами таким чином, що дає можливість більш глибоко зануритися у внутрішній світ, зрозуміти конфлікт та ідеї, які автор має на меті донести до наратора. Багатоскладове мовлення в “Confesión” еволюціонує з ускладненням структури для того, щоб вразити читача, занурити його в глибину почуттів і переживань, створити відчуття, коли ми перед друзями щиро та відверто розповідаємо про свій біль.

-Al comentar éste en sus Confesiones tal suceso de la infancia, escribía: «Ya desde entonces era él simpático, no sabía por qué, y antipático yo, sin que se me alcanzara mejor la causa de ello, y me dejaban solo. Desde niño me aislaron mis amigos» [Unamuno 1999, p.56]. Даний фрагмент сповіді включає в себе стилістичний засіб, який називається антитеза, для вираження протиставлення та контрасту опису між дійовими особами, що формулює сприйняття протагоніста як «жертви соціуму» і викликає співчуття.

Наступні уривки тексту характеризуються наявністю великої кількості абстрактної лексики негативної конотації, епітетів, які слугують для передачі внутрішнього стану повістяра, розкриття його внутрішніх подумів.

- *Pasé una noche horrible —dejó escrito en su Confesión Joaquín— volviéndome a un lado y otro de la cama, mordiendo a ratos la almohada, levantándome a beber agua del jarro del lavabo [Unamuno 1999, p.72].*

- *Pensaba matarles y urdía mentalmente, como si se tratase de un drama o de una novela que iba componiendo, los detalles de mi sangrienta venganza, y tramaba diálogos con ellos [Unamuno 1999, p.73].*

- *Y la deseaba más que nunca y con más furia que nunca ([Unamuno 1999, p.73].*

- *Fue una tempestad de malos deseos, de cóleras, de apetitos sucios, de rabia [Unamuno 1999, p.73].*

- *El odio a Helena, y sobre todo, a Abel, porque era odio, odio frío cuyas raíces me llenaban el ánimo, se me había empedernido [Unamuno 1999, p.73].*

- *Pero sentía también confusamente que fui yo quien les llevó no sólo a conocerse, sino a quererse, que fue por desprecio a mí por lo que se entendieron, que en la resolución de Helena entraba por mucho el hacerme rabiar y sufrir, el darme dentera, el rebajarme a Abel, y en la de éste el soberano egoísmo que nunca le dejó sentir el sufrimiento ajeno [Unamuno 1999, p.77].*

- *Nunca me lo dijo, nunca me lo dio a entender, pero ¿podía no inspirarle yo repugnancia, sobre todo cuando descubrí la lepra de mi alma, la gangrena de mis odio? [Unamuno 1999, p.78].*

Враховуючі вищенаведену інформацію констатуємо той факт, що мовна специфіка персоніфікованого оповідача стовідсотково є суб'єктивною, а оціночні судження, виражені експресивно зниженими мовними одиницями, створюють образ бурхливих переживань та докорів, що є характерним будь якій особистості.

Загалом, для будь якій людини властивим у процесі спілкування та роздумів властивим є вживання великої кількості порівняльних конструкцій, тому не дивує те, що у “Confesión” одним із доміантних засобів виразності є саме “símil”:

- *Sentí como si el alma toda se me helase [Unamuno 1999, p.77].*

-Eran como *llamas de hielo* [Unamuno 1999, p.77].

-Fui a ella como *quien va a la muerte* [Unamuno 1999, p.77].

-Luché entonces como no he luchado nunca conmigo mismo, con ese hediondo dragón que me ha envenenado y entenebrecido la vida [Unamuno 1999, p.81].

-Se casó conmigo como se habría casado con un leproso, no me cabe duda de ello, por divina piedad, por espíritu de abnegación y de sacrificio cristianos, para salvar mi alma y así salvar la suya, por heroísmo de santidad [Unamuno 1999, p.81].

- Nos detuvimos al pie del retrato, y yo, como empujado por una fuerza irresistible y fatal, exclamé... [Unamuno 1999, p.91].

Зауважимо, що оповідний голос від першої особи використовує чи малу кількість метафоричних виразів, які характеризують його психологічний та фізіологічний стани:

- Fui a la boda con el alma escarchada de odio, el corazón garapiñado en hielo agrio pero sobrecogido de un mortal terror, temiendo que al oír el sí de ellos, el hielo se me resquebrajara y hendido el corazón quedase allí muerto o imbécil [Unamuno 1999, p.78].

- Cuando me saludó sentí que una espada de hielo, de hielo dentro del hielo de mi corazón, junto a la cual aún era tibio el mío, me lo atravesaba; era la sonrisa insolente de su compasión [Unamuno 1999, p.78].

- Quería, necesitaba que la pobre víctima de mi ciego odio —pues la víctima era mi mujer más que yo— fuese madre de hijos míos, de carne de mi carne, de entrañas de mis entrañas torturadas por el demonio [Unamuno 1999, p.99].

-El relato de la muerte de Abel me cegó [Unamuno 1999, p.110].

-Y el hielo me apretaba el corazón. Me torturaba la sospecha de que Abel hubiese pensado en mí al pintar su Caín [Unamuno 1999, p.112].

Така значна кількість метафор породжує експресивність викладової манери та підкреслює інтелектуальний рівень повістяра, сприяючи більш глибокій інтерпретації внутрішнього світу, вражаючи до самих коренів душі.

Здається вдалим занотувати такі стилістичні прийоми мовного портрету, як, плеоназм:

-Cuando me saludó sentí que una espada de hielo, de hielo dentro del hielo de mi corazón [Unamuno 1999, p.78].

-Pero no son sólo nuestras sangres, la de él y la mía; es también la de ella, la de Helena. ¡La sangre de Helena! Esto es lo que más me turba; esa sangre que le florece en las mejillas, en la frente, en los labios, que le hace marco a la mirada, esa sangre que me cegó desde su carne [Unamuno 1999, p.174].

Гіперболізація, що репрезентована у наведених прикладах свідчить про велику вразливість, та перенасиченість емоційного стану:

-Y ello me llenó de infernál terror a mí mismo [Unamuno 1999, p.77].

-Ella estaba hermosísima.

- El exceso de mi infelicidad me hizo estar felicísimo de acierto [Unamuno 1999, p.81].

- Luché entonces como no he luchado nunca conmigo mismo, con ese hediondo dragón que me ha envenenado y entenebrecido la vida [Unamuno 1999, p.81].

Висхідна градація:

-Ellos se casaron por rebajarme, por humillarme, por denigrarme; ellos se casaron para burlarse de mí; ellos se casaron contra mí [Unamuno 1999, p.97].

Таким чином, у порівнянні з аукторіальним оповідачем, наратор-протагоніст в свої конфесійній формі викладу більш виразний, наявність великої кількості стилістичних прийомів, різнопланових лексичних одиниць сприяє глибинному занурюванню у внутрішній світ актанта, інтерпретуванню авторських ідей, які він закодифікував у даному феномені.

Оповідь від першої особи, вставлена в неперсоналізовану розповідь, виконує посилену функцію самого запиту, тому що більше інформації про внутрішній світ проливає особливе світло. І ця інформативна інтенсифікація вказує на те, що важливо в романі: історія пристрасті, дослідження людини і внутрішній процес його існування.

Подвійна модалізація історії також визначає подвійну структуру значущості: в анонімній історії, від третьої особи, є об'єктивні твердження, що стосується героїв і об'єктів в вигаданому всесвіті, яке читач повинен визнати правдивим; в оповіданні з агоністом–оповідачем від першої особи з'являються знання про те, хто веде нарацію, чому спілкування налягає саме на себе, але це спілкування породжує невизначеність щодо об'єктивності інформації.

2.2 Фокальна дуальність у романі Мігеля Делібеса “Cinco horas con Mario”

Розглядаючи реалізації оповідальних інстанцій в художніх текстах ХХ століття, не можливо не звернутися до творчості одного із найвизначніших фігур другої половини цього століття Мігеля Делібеса. Мігель Делібес Сетьєн– іспанський прозаїк, один з найвпливовіших письменників іспанської літератури після Громадянської війни, член Королівської академії іспанської мови.

На початку 60-х років Делібес переглядає свої соціальні погляди, усвідомлює, що наполегливе протиставлення села місту мимоволі призведе до спотворення дійсності, відступу від реалістичного методу, і письменник уже не зможе виконати свого основного завдання, яку Делібес бачить в «критичній діяльності, спрямованої на поліпшення суспільства». Письменник приходить до розуміння того, що справедливим і гуманним можна вважати лише той світ, в якому особистості дана можливість безперешкодно розкривати свої природні обдарування і призначення. Але буржуазне середовище не створює для людини таких умов: державна система, мораль, споживчі ідеали позбавляють особу неповторного природної своєрідності, знеособлюють її.

У нових творах Делібеса об'єктом зображення стає життя середніх верств іспанського суспільства. Місцем дії виявляється не тільки село, а й місто, в якому з найбільшою повнотою матеріалізуються пороки суспільства. Трагедія Громадянської війни 1936-1939 років, вплив політичної тиранії повоєнних десятиліть на людську психологію і долю, Делібес розкрив в романі "Cinco horas con Mario" (1966), де йдеться про героя, якого суспільство поставило перед вибором: боротися за свою духовну свободу або служити вірою і правдою з існуючим порядком.

Зацікавленість цим творчим доробком обумовлена апофеозом потреби висловитися, як стан душі, виражений у безперервному монологі вдови, яка протягом п'яти годин, не замовкаючи ні на секунду, «розмовляє» з мертвим чоловіком. Хоча твір, більшим чином, представлений монологом повістяра–протагоніста, у творі М. Делібеса "Cinco horas con Mario" можна виявити наявність двох оповідних інстанцій, а саме співіснування на одній художній площині аукторіального та персоніфікованого наратора. Автор майстерно користується цим художнім прийомом, що активізує думки читача, що вимагає від останнього своєрідної співтворчості. Оповідачі повідомляють факти, даючи їм при цьому свою далеко не завжди об'єктивну оцінку.

2.2.1 Маніфестація аукторіального оповідача

Початок твору Мігеля Делібеса "Cinco horas con Mario" ознаменований прологом який в свою чергу знайомить не тільки зі вступною частиною або експозицією, а і актуалізує нарацію від третьої особи, що служить провідником у дієгезис. Контекстуальний аналіз нарації від третьої особи реалізується за

наявністю займенників третьої особи однини чи множини, закінченням часових форм дієслів, відносних до даної категорії, та використанням дієслів, що оформленні зворотнім займенником “se”:

-Después de cerrar la puerta, tras la última visita, Carmen recuesta levemente la nuca en la pared hasta notar el contacto frío de su superficie y parpadea varias veces como deslumbrada [Delibes 1981, p.9].

-Carmen se sienta en el borde de la gran cama y se descalza dócilmente, empujando el zapato del pie derecho con la punta del pie izquierdo y a la inversa [Delibes 1981, p.9].

-Al principio, todo resultó burdamente convencional. Caras largas y silencios insidiosos. Fue Armando quien quebró la tirantez con su chiste: el de las monjitas. Él había creído que ella no le oía, pero Carmen le oyó, e independientemente de ella, Moyano, desde su palidez lechosa, con el rostro enmarcado por una negra y sedosa barba rabínica, le censuró con una acre mirada muda. Pero ya nada volvió a ser tan tenso como antes [Delibes 1981, p.11].

-Unos grupos llegaban y otros marchaban. Les unía un difuso sentimiento de responsabilidad y unas pupilas hipócritas, estudiadamente atormentadas [Delibes 1981, p.14].

- Eran bultos obstinados, lamigosos, que se aferraban a su mano como ventosas o la forzaban a inclinarse, primero del lado izquierdo, luego, del lado derecho [Delibes 1981, p.14].

Репрезентовані фрагменти з тексту стверджують думку про наявність саме аукторіальної нараторської інстанції так, як наявність характерних показників апробують цю думку.

Здається логічним з'ясувати той факт, що присутність даного типу оповідача є дуже обмеженою у порівнянні із змінним фокальним персонажем, адже його звітування обмежене вступною частиною твору, що завершується наступними рядками, які в свою чергу своїм змістом ініціюють підготовку до переходу до іншого наративного викладу:

-Cierra la puerta y se sienta en la descalzadora. Ha apagado todas las luces menos la lámpara de pie que inunda de luz el libro que ella acaba de abrir sobre su regazo y cuyo radio alcanza hasta los pies del cadáver [Delibes 1981, p.37].

А його подальша маніфестація вбачається лише наприкінці твору, яка грає ключову роль в розв'язці сюжету, що створює ефект обрамленої історії:

-Carmen se sobresalta al oír el gemido de la puerta. Gira la cabeza, se sienta sobre los pies y hace como que buscara algo por el suelo. Sus ojos y sus manos expresan un nerviosismo límite [Delibes 1981, p.284].

-Se hace el silencio. Los muchachos de Carón con el féretro en hombros se abren calle entre los asistentes y detrás, enmarcada por el dintel, se ve un momento a Carmen. No llora. Se estira el suéter de los sobacos y mansamente deja que Valentina la pase un brazo por los hombros y la atraiga hacia sí [Delibes 1981, p.295].

Характеризуючи класифікаційне відношення оповідача, зауважимо, що оповідь від третьої особи передбачає розрізнення двох типів нараторів, а саме спостерігач та всезнаючий повістьяр. Описуючи даний феномен, мається на меті вичленування явних рис притаманних тому чи іншому, таким чином є необхідним розглянути текстові приклади, які б віднесли його до тієї чи іншої категорії.

- Aun con los ojos cerrados y preservados por el antebrazo, Carmen sigue viendo desfilar rostros inexpresivos como palos cuando no deliberadamente contristados [Delibes 1981, p.10].

-Él había creído que ella no le oía, pero Carmen le oyó, e independientemente de ella, Moyano, desde su palidez lechosa, con el rostro enmarcado por una negra y sedosa barba rabínica, le censuró con una acre mirada muda [Delibes 1981, p.11].

-La mayor parte eran bultos oscuros con unos ojos abultados, miméticos. Les unía una difusa responsabilidad, un sentimentalismo acomodaticio y un goloso afán por apresarla —a ella, a Carmen— con los dedos o con los labios [Delibes 1981, p.12].

-La mente de Carmen conecta con otra etapa anterior que ahora se le antoja remotísima [Delibes 1981, p.292].

-Se siente inclinada a la benevolencia. La Doro empieza a rebullir en el cuarto de al lado. El patio de luces se ha llenado de ruidos: rumores de conversaciones somnolientas, arrastrar de latas de basura, entrechocar de loza [Delibes 1981, p.292].

Процитовані уривки художнього тексту дають можливість окреслити повістяра як всезнаючого наратора, адже він не тільки описує обставини, у яких присутні або відсутні актанти, але й має змогу проникнути у їхні думки та охарактеризувати емоційний стан. Також, за іншою класифікацією він співвідноситься до гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації, адже повістяр існує поза межами художнього простору і не виконує функцію персонажу.

Що до погляду на фокальну перспективу недієгетичний розповідач виражений у формі нульової точки зору так, як має більш великі знання, ніж персонаж, або, точніше, говорить більше, ніж знає будь-який персонаж.

Досліджуючи даний оповідний голос доцільно наголосити, що спосіб його вираження у тексті є імпліцитним та слабо виявленим. Ця афірмація узгоджується за відсутністю власного ім'я, дескрипції його зовнішності, характеру, притаманних рис, які б могли якимось чином позначити та охарактеризувати його. За цим твердженням ауторіальний наратор є безособовим, але антропоморфним, тому що здатність проникати у сни та думки інших актантів і розуміння їхнього емоційного стану властиве лише людській істоті:

-Y fue como una liberación. Los ojos fueron perdiendo su expresión atormentada y, poco a poco, los rostros se fueron redondeando. Se había hallado un culpable [Delibes 1981, p.13].

- Carmen sabía positivamente que el rescate de las últimas horas de Mario dependía de ella [Delibes 1981, p.17].

-Permanecía inmóvil, levemente encorvado, al pie de la caja y miraba a su padre con un implorante gesto de conmiseración [Delibes 1981, p.25].

-Sus ojos y sus manos expresan un nerviosismo límite [Delibes 1981, p.284].

Здається логічним торкнутися питання хронотопу, який дасть можливість розмістити оповідний голос у часі та просторі та розглянути специфічні риси притаманні даній категорії, адже вона є формотворчою одиницею оповідного світу. Аналізуючи наративну інстанцію доробку “Cinco horas con Mario” з перших сторінок стає очевидним, що його нарація має дещо незвичайну форму з точки зору часового прояву:

-Después de cerrar la puerta, tras la última visita, Carmen recuesta levemente la nuca en la pared hasta notar el contacto frío de su superficie y parpadea varias veces como deslumbrada. Siente la mano derecha dolorida y los labios tumefactos de tanto besar. Y como no encuentra mejor cosa que decir, repite lo mismo que lleva diciendo desde la mañana: "Aún me parece mentira, Valen, fíjate; me es imposible hacerme a la idea" [Delibes 1981, p.9].

-Carmen se sobresalta al oír el gemido de la puerta. Gira la cabeza, se sienta sobre los pies y hace como que buscara algo por el suelo. Sus ojos y sus manos expresan un nerviosismo límite. Aunque la luz del nuevo día entra ya por la ventana, la lámpara continúa encendida, proyectando su mortecino cerco luminoso sobre la descalzadora y los pies del cadáver [Delibes 1981, p.284].

Даний феномен у науковому обігу класифікується як форма на рації “in medias res”, тобто позначає початок дії або оповідання з центрального епізоду фабули (його зав'язки або навіть однієї з перипетій) без передування його експозицією та передісторією, при цьому фабула не обрамляється описами, міркуваннями і іншим неоповідним матеріалом.

У творчому доробку Мігеля Делібеса повістяр починає свою розповідь таким чином, що переносить читача одразу до головних подій, які є відправною точкою тексту, що стимулює розвиток та розгортання для подальших дій. Це є лише фрагментом з історії, що обрамляє виклад другого

фокального персонажу, даючи сконцентруватися на головному змісті, який слідує за цим та який автор мав на меті закодифікувати для нараторів.

Упродовж художнього тексту, де наявна присутність недієгетичного наратора, простежується позбавлення твору топонімів, або конкретних іменників, які належать до гіпероніму «простір», що давали б можливість розташувати оповідний голос у просторі, тому це уможлиблює віднесення даного типу розповідача до категорії просторово необмеженого. Сам наратор існує поза дієгезисом, розчинений в часі та просторі, описуючи лише хронотопічні факти де центральними компонентами є акцанти.

Мовний портрет аукторіального повістяра представляє неабиякий інтерес до аналізу, адже його специфікою є цікаве поєднання номінативних та риторичних рис викладової манери, його форма нарації констатується неоднозначною формою, яка спонукає до більш глибинного розкодифікування.

Перш за все, слід зауважити, що синтаксичний рівень оповіді представлений як простими синтаксичними конструкціями індикатива двоскладних речень з підметом, вираженням займенником третьої особи однини, і присудком у відповідній дієслівній формі, так і складними складносурядними та складнопірядними реченнями:

- Valentina la ayuda a tenderse y, luego, dobla un triángulo de colcha de manera que la cubra medio cuerpo, de la cintura a los pies [Delibes 1981, p.9].

-El mechón albino de Valentina detonaba como un trallazo [Delibes 1981, p.10].

-Aun con los ojos cerrados y preservados por el antebrazo, Carmen sigue viendo desfilar rostros inexpresivos como palos cuando no deliberadamente contristados [Delibes 1981, p.10].

-Cuando los muchachos de Carón se fueron, ella les estuvo volviendo uno a uno, pacientemente, todos los de cubiertas chillonas que sobresalían del crespón negro [Delibes 1981, p.12].

-Al fondo del pasillo suena un portazo. Luego, otro. De inmediato se oye el timbre [Delibes 1981, p.292].

-Se hace el silencio [Delibes 1981, p.295].

-Se estira el suéter de los sobacos y mansamente deja que Valentina la pase un brazo por los hombros y la atraiga hacia sí [Delibes 1981, p.296].

Широке використання простих коротких речень створює відчуття відносності викладової манери до телеграфного стилю мовлення для якого характерним є точність і лаконічність мови, конкретність художніх деталей, холодна стриманість в описах трагічних та екстремальних ситуацій та уміння опустити необов'язкове, неважливе.

Використання даного прийому актуалізує сприйняття превалювання динамізму над статичністю, де дія розгортається швидко, не відволікаючи наратора від ключових моментів, викладаючи хід дії як сухі факти. Така методика уможливорює стрімкий перехід від експозиції до зав'язки та кульмінаційних подій, що є домінантними у творі.

Як вже було зазначено мовлення аукторіального оповідача являє собою суміш нейтрального та стилістично забарвленої викладової манери:

- Unos grupos llegaban y otros marchaban [Delibes 1981, p.14].

- La llamó a poco de descubrirlo. Y Valen acudió en seguida [Delibes 1981, p.14].

- Pero a Mario no le besaban ni le estrujaban la mano [Delibes 1981, p.19].

- Había ido a buscarles. Borja llegó gritando [Delibes 1981, p.21].

- Al fondo del pasillo suena un portazo. Luego, otro. De inmediato se oye el imbre. Es Valentina [Delibes 1981, p.292].

Наведені уривки з тексту окреслюються як номінативні, адже стає очевидним відсутність засобів виразності, емоційно забарвленої лексики позитивної або негативної конотації, тому що в даному випадку акцентується точність художнього слова, сам об'єкт зображення.

Паралельно із суровою манерою нарації співіснує другий тип мовлення, який формує мовний портрет оповідача і охарактеризований як експресивно

забарвлений або риторичний. На противагу стислому звітуванню, тут домінують стилістичні прийоми, емоційно забарвлений та абстрактний лексичний матеріал.

Широкого використання набувають порівняння, як одні із найпоширеніших засобів виразності, що базуються на уподібненню одного предмета або явища іншому за якою-небудь спільною для них ознакою. Здається, що їх використання у мовленні наратора спричинено необхідністю підкреслити фізіологічний та психологічний стани актантів, створити атмосферу, що наповнена напругою та смутком:

-Después de cerrar la puerta, tras la última visita, Carmen recuesta levemente la nuca en la pared hasta notar el contacto frío de su superficie y parpadea varias veces como deslumbrada [Delibes 1981, p.9]; Era como el caudal de un río [Delibes 1981, p.10]; Aun con los ojos cerrados y preservados por el antebrazo, Carmen sigue viendo desfilar rostros inexpresivos como palos cuando no deliberadamente contristados [Delibes 1981, p.10]; Eran bultos obstinados, lamigosos, que se aferraban a su mano como ventosas o la forzaban a inclinarse, primero del lado izquierdo, luego, del lado derecho [Delibes 1981, p.16].

Використання метафоричних виразів, яке превалює у мовленні наратора, сприяє посиленню атмосферності для підкреслення зовнішніх та внутрішніх характеристик протагоністів:

-Caras largas y silencios insidiosos [Delibes 1981, p.10]

-Las barbas de Moyano y su palidez de muerto hacían bien en el velatorio [Delibes 1981, p.11].

-Y Carmen experimentaba una oronda vanidad de muerto, como si lo hubiese fabricado con las propias manos [Delibes 1981, p.12].

- Permanecía inmóvil, levemente encorvado, al pie de la caja y miraba a su padre con un implorante gesto de conmiseración [Delibes 1981, p.24].

Наявність такої експресивної фігури як градація стверджується посиленням гнітючості почуттів та емоційного стану:

-Les unía una difusa responsabilidad, un sentimentalismo acomodaticio y un goloso afán por apresarla —a ella, a Carmen— con los dedos o con los labios [Delibes 1981, p.12].

. *-Se siente indefensa, blanda y maleable [Delibes 1981, p.284].*

Таким чином, здається логічним стверджувати, що позиція гетеродієгетичного повістяра є прямо пов'язаною з маніфестацією експозиційної та заключної частини твору, його метою є занурення читача до основних подій дієгезису, вплив на його свідомість за допомогою різноманітності його мовлення, створюючи атмосферу та хронотопічні координати тексту, апелюючи до сприйняття закодованого послання.

2.2.2 Гомодієгетичний наратор як світотворча одиниця дієгезису

Художній текст Мігеля Делібеса “Cinco horas con Mario” більшим чином створений на основі монологічного мовлення протагоніста твору, що протягом протягом п'яти годин розмовляє з мертвим чоловіком. Головною ознакою наявності другого фокусу нарації є передоручення всезнаючим наратором оповіді «фіктивній» особі, переведення сприйняття та освоєння відображеної дійсності в чужу свідомість, в чужу систему правил та оцінок для досягнення більшої достовірності зображення. Так як доміантною рисою є превалювання монологу, апробується ведення нарації від першої особи однини та множини, що надає читачеві більшої достовірності та інтимності, адже оповідач впускає нас у свій внутрішній світ.

Змінний фокус нарації у творі ознаменованій першою главою, де бідолашна вдова починає вести уявний діалог з своїм загиблим чоловіком.

-Casa y hacienda, herencia son de los padres, pero una mujer prudente es don de Yavé y en lo que a ti concierne, cariño, supongo que estarás satisfecho, que motivos no te faltan, que aquí, para ínter nos.. [Delibes 1981, p.39].

-Y no es que me queje, enténdelo bien, que peor están otras, mira Transi, imagínate con tres criaturas, pero me da rabia, la verdad, que te vayas sin reparar en mis desvelos... [Delibes 1981, p. 39]

-Y no es que yo vaya a decir ahora que tú hayas sido una cabeza loca, cariño, sólo faltaría, que no quiero ser injusta, pero tampoco pondría una mano en el fuego, ya ves [Delibes 1981, p.40].

-Sí, ya lo sé, éramos solteros entonces, estaría bueno, pero, si mal no recuerdo, llevábamos hablando más de dos años y unas relaciones así son respetables para cualquier mujer.. [Delibes 1981, p.41].

Процитовані фрагменти першої глави насичені займенниками, формами дієслів у різних часових формах Idicativo та Subjuntivo, відповідними до типу оповіді, яка ведеться від першої особи, що дає можливість класифікувати наративну інстанцію як гомодієгетичну в інтрадієгетичній ситуації, тобто ту, яка є учасником дієгетичного світу та веде оповідь про власне життя. Персоніфікованому оповідачу властива внутрішня форма фокальної перспективи, де він виступає головним героєм оповіді і його почуття і переживання перенасиченні в тексті.

-Para serte sincera, nunca me gustó Encarna, Mario, ni Encarna ni las mujeres de su pelaje, claro que para ti hasta las mujeres de la vida merecen compasión.... [Delibes 1981, p.42].

-Ahora, tú me ves, aperreada todo el día de Dios, si no estoy entre pucheros, lavando bragas, ya se sabe; que una no puede dividirse y por mucha disposición que tenga, con una criada para siete de familia, a duras penas se puede ser señora [Delibes 1981, p.43].

-Nunca lo entenderás, pero a una mujer, no sé cómo decirte, le humilla que todas sus amigas vayan en coche y ella a patita, que, te digo mi verdad, pero cada vez que Esther o Valentina o el mismo Crescente, el ultramarinero, me hablaban de su excursión del domingo me enfermaba, palabra [Delibes 1981, p.47].

-¡Benditas palabras, la guerra que te han dado a ti las palabras, que no es decir de hoy, desde que te conozco; [Delibes 1981, p. 56].

Виходячи з цього, беручи до уваги критерії аналізу нараторської інстанції здається логічним стверджувати той факт, що повістяр є обмеженим за знаннями, тому що виклад інформації відбувається лише з однією точки зору, оповідач говорить лише те, що знає сам, черпаючи інформацію із власного життєвого досвіду, таким чином даний характер оцінки є суб'єктивним.

За способом зображення оповідач–протагоніст є експліцитним і водночас антропоморфним, його первинна актуалізація виражена ауторіальним оповідачем, який знайомить нараторів з дійовими особами тексту, на це вказує наявність ім'я власного, опис внутрішніх переживань, можливість висловлювати емоції та власну думку, спроможність до ментальної діяльності і т.д :

-Carmen recuesta levemente la nuca en la pared hasta notar el contacto frío de su superficie y parpadea varias veces como deslumbrada [Delibes 1981, p.9].

-Pero hay muchas maneras de celebrar, me parece a mí, y tú, que en Fuima, tomando unas cervezas y unas gambas... [Delibes 1981, p.40].

-Para serte sincera, nunca me gustó Encarna, Mario, ni Encarna ni las mujeres de su pelaje, claro que para ti hasta las mujeres de la vida merecen compasión, que yo no sé dónde vamos a llegar... [Delibes 1981, p.42].

-Yo quiero que se muera papá todos los días para no ir al Colegio [Delibes 1981, p.74].

-A mí me maravillaba, te lo confieso, su facilidad para hacerse cargo de una situación y su tino para catalogar a un individuo, y todo pura intuición, que de estudios, nada, ya lo sabes, es decir se educó en las Damas Negras, y estuvo un año en Francia, en Dublín creo, no me hagas caso, pero sabía el francés a la perfección, lo leía de corrido, pásmate, igualito que el castellano [Delibes 1981, p.76].

Цікавою здається репрезентація хронотопу як моделюючої одиниці образу наратора, яка свідчить про те, що він є обмеженим і всюдисущим у просторі та часі одночасно. Виходячи з назви твору “Cinco horas con Mario” уможлиблюється ствердження, що основний процес оповіді триває п'ять годин, протягом яких оповідач–протагоніст знаходиться поруч зі своїм

мертвим чоловіком і веде оповідь про спільне з ним життя. Обмеженість у просторі підтверджується наявністю конкретних іменників таких, як: *la puerta, el pequeño vestíbulo, pasillo, el despacho, la descalzadora*, що сприймаються у читацькій свідомості як один узагальнений образ дому, власницею якого є оповідач–протагоніст Кармен.

З іншого боку, темпоральна структура викладу є досить незвичною, адже у художньому тексті послідовність часу порушено залежно від інтенцій наратора, час не рухається суцільним потоком, а зазнає темпоральних зламів. Таким чином, у тексті спостерігаються часові відхилення, так звані анахронії, різновидом якої є ретроспекція. У художньому доробку Мігеля Делібеса можна виокремити ремінісцентну ретроспекцію, яка притаманна наратору, який поринає у спогади у зв'язку з асоціацією, викликаною ситуацією в сюжетному теперішньому.

-Comprendo que a poco de casarnos eso era un lujo, pero hoy un Seiscientos lo tiene todo el mundo [Delibes 1981, p.47].

-De no ser por Elviro, yo en la inopia, fíjate, pero es que ni idea, y luego resulta que hacías versos y Elviro me dijo que una vez dedicaste uno a mis ojos, ¡qué ilusión! Me lo dijo Elviro, ya ves, un día, sin venir a cuento [Delibes 1981, p.56].

-Transi fue la que me lo dijo, Mario, figúrate antes de hacernos novios, que ya ha llovido, que tu padre prestaba dinero a interés, claro que yo en esto ni entro ni salgo, que también lo prestan los bancos y es una cosa legal [Delibes 1981, p.64].

-Él rompe el arco, tronza la lanza y hace arder los escudos en el fuego, aunque yo, por mucho que digáis, lo pasé bien bien en la guerra, oye, no sé si seré demasiado ligera o qué, pero pasé unos años estupendos... [Delibes 1981, p.73].

Кожна нова глава твору переносить читача до нового темпорального відрізка з життя наратора–протагоніста, створюючи ілюзорність руху часу, перекидаючи з одного місця в інше.

Опрацьовуючи головні характеристики, притаманні гомодієгетичному наратору, зосереджується увага на його мовленнєвій репрезентації, адже за

допомогою неї можливо сформувати цілісний образ повістяра, його визначні риси.

Мовний портрет персоніфікованого оповідача створений на основі внутрішнього монологу за використанням як складних складносурядних і складнопідрядних речень так и простих синтаксичних конструкцій. Відмінною рисою являє собою наявність великої кількості окличних та питальних речень (ініціативних реплік), які властиві діалогічному мовленню, що виконують у даному випадку функцію штовхача для розвитку сюжету.

-¿Qué te parece? ¡Si hubieras oído a Borja ayer! ¡arreglados estaríamos si no! ¿quién les va a creer? [Delibes 1981, p.74].

-Lo que pasa es que ahora todo el mundo quiere empezar la casa por el tejado, todos de Capitán General, como yo digo, pero Mario, si no hay sorches, ¿quieres decirme para qué necesitamos los capitanes generales? [Delibes 1981, p.77].

- Es lo mismo que lo del lechazo de Hernando de Miguel, cosa más natural, una atención, a ver, si el chico no estaba preparado, y encima se viene desde Trascastro con él auestas, y tú le recibes a voces, que tampoco son maneras, me parece a mí, para terminar tirándole el lechazo por el hueco de la escalera, que le diste en mitad de la espalda, para haberlo matado, que era un animal de cuatro kilos lo menos, una pena. ¿A qué ton esas salidas, Mario, cariño? [Delibes 1981, p.85]

-Luego, cuando te vino eso, la distonía o la depresión o como se llame, llorabas por cualquier pamplina, acuérdate, hijo, ¡vaya sesiones!, y que si la angustia te venía de no saber cuál es el camino, ni con qué haces daño o dejas de hacerlo, cuando hasta el niño más niño sabe que un golpe en las costillas con un lechazo de cuatro kilos puede ser mortal... ¿por qué no has seguido mi ejemplo y has dejado en paz a don Nicolás y a toda su corte de charlatanes? [Delibes 1981, p.86]

Виділенні уривки тексту, потік внутрішнього мовлення героя, можна визначити як потік свідомості, безперервну ретроспективну оцінку теперішнього в зв'язку з ремінісценціями, для якого характерна підвищена

синтаксична та лексична складність, використання якого створює ефект примхливого зчеплення свідомого та підсвідомого, раціонального та ірраціонального, що асоціативно розвивається.

Необхідним здається виокремлення гендерних особливостей мовного портрету наратора, адже це напряму пов'язано з його актуалізацією. Так як оповідачем виступає жінка, для її мовленнєвого виразу характерним є апелювання великою кількістю виразних засобів, що підкреслюють емоційний стан та відношення до даної ситуації, а також він є наближеним до розмовного стилю мовлення. Здається логічним занотувати, що людині або будь якому індивіду властивим є широке використання такого стилістичного прийому, як порівняння, адже він являється найбільш поширеним та простим для передачі власного ставлення до чогось.

У тексті Мігеля Делібеса мовлення гомодієгетичного наратора перенасичене цим експресивним прийомом, задля передачі свого емоційного стану, обурення, захвату, опису повніших рис:

-Armando hizo muy requetebién, para que te enteres, nada de que es un bárbaro, lo que pasa es que canta las verdades al lucero del alba, qué es eso de ponerte tú al lado de Esther, por muy intelectual que sea, que Armando estuvo aquel día como las propias rosas... [Delibes 1981, p.45].

- ...en cuanto lo probases, a ver, como tu cuñada [Delibes 1981, p.46].

- Que no sé a qué ton tenéis ahora tanta ojeriza a los sentimientos, hijo, que me sentó como un tiro tu desconfianza [Delibes 1981, p.56].

- Salir ayer a la calle era una temeridad", y así todo el tiempo, que tu madre, muy entera, "¡a callar! ¿No me oyes, Elviro? ¡a callar!", pero él, dale que te pego, pesadísimo, como una cotorra, igual [Delibes 1981, p.64].

-Es como una catástrofe y nos ha tocado la china, tienes que sobreponerte [Delibes 1981, p.65].

- ¿Que la mujer trabaja como una burra y no saca un minuto ni para respirar? [Delibes 1981, p.67].

Слід зауважити, що мовленнєвий портрет персоніфікованого оповідача не обмежується лише порівняльними конструкціями, йому також притаманне використання метафоричних виразів, а підбір лексичного матеріалу характеризується використанням мовних засобів, які є носіями негативної конотації. Загалом висловлювання є носієм експресивно зниженого настрою, інколи навіть саркастичного, про що свідчить наявність питальних речень, які ставлять під сумнів інтелектуальні можливості індивіда. В цілому, така мовленнєва манера властива людям у стресовій ситуації, що актуалізує атмосферу розпачу, минулих образ та почуття вини.

-Pero así, como te lo estoy diciendo, delante de todo el mundo, que me dejó parada, la verdad [Delibes 1981, p.74].

-Le pegué una paliza de muerte, créeme, porque si hay algo que me pueda es un niño sin sentimientos, que son seis añitos, ya lo sé, no lo discuto, pero si a los seis años no los corriges, ¿quieres decirme dónde pueden llegar? [Delibes 1981, p.74].

-Quien más, quien menos, estáis todos envenenados, como yo digo, que me dan escalofríos cada vez que pienso que te has ido sin reconciliarte, y no porque piense que tú seas malo, que no, pero eres crédulo, eso, crédulo y un poco bobo... [Delibes 1981, p.83].

-De ordinario, las personas que piensan mucho, Mario, son infantiles, ¿no te has fijado? [Delibes 1981, p.87].

-...diré una barbaridad, porque con vosotros, hijos, nunca se sabe, pero yo lo pasé divinamente en la guerra... [Delibes 1981, p.91].

-...con un pañolón negro horrible por la cabeza [Delibes 1981, p. 91].

Таким чином образ персоніфікованого наратора, маніфестований внутрішнім монологом, у повній мірі занурює читача у оповідний світ даючи можливість пережити все те, що колись було, разом, досягнути увесь вихор почуттів викликаний сумною та трагічною подією протагоніста.

ВИСНОВКИ

Художній текст в концепції авторської картини світу являє собою специфічну форму світосприйняття, яка виступає як альтернатива реальному світу і являє собою результат внутрішньої роботи автора, його творчої діяльності. Він народжується в результаті мовномислительної діяльності, в якій вербалізується авторська концептуальна картина світу, при цьому особливості мовної особистості прямо пропорційні особливостям її картини світу. Письменник, стаючи автором твору, перетворюється у таку особистість, яка добирає образи, творить предметний світ за власним, іманентним законом, згідно з яким представляє адресатові ідеальне послання–висловлювання. Однією з відмінних рис художнього доробку є те, що він містить не тільки семантичну, а й так звану художню або естетичну інформацію, яка реалізується тільки в межах індивідуальної художньої структури, тобто конкретного художнього тексту.

Для реалізації та організації своїх інтенцій та кодифікування смислів в тексті, автор або письменник залучає до свого доробку використання нарративних стратегій, які спряють структурній та змістовній реалізації його думок. Вибір тієї чи іншої нарративної стратегії наділяє художній текст своєрідними рисами та особливостями, які дають можливість читачам цілісно розкодифікувати авторське послання. Сама нарративна стратегія, явище багатокomпонентне, яке акумулює в собі наступні категорії стратегій, а саме: комунікативну, подієву, часову, фікціональну, естетичну, метанаративну.

Невід'ємною складовою організації змісту певного тексту слугує спосіб представлення думок автора, персонажів, реалізовані часто через посередництво наратора. Саме ці особливості втілює нарративна стратегія твору, тобто сукупність нарративних процедур, яких дотримуються, або нарративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети у

репрезентації наративу. Стратегічність текстового викладу сформована на принципах організації подієвого ряду, способу представлення історії, локалізованої перспективи, репрезентації думок автора, персонажів. Але, саме наратор як ключова інстанція визначає особливості розкриття змісту твору, характер ведення оповіді. Це той важливий суб'єкт оповідного простору, який вербалізує художню інформацію.

Також, у науковому обігу зафіксовано дефініцію, що наратор у розповідному тексті – це «голос», який промовляє, відповідає за акт нарації, оповідаючи про подію як «правдиву історію»; наратор є часткою текстуального світу і передає розповідь іншому членові текстуального світу – так званому «наратору». Він являє собою мовно–стилістичний епіцентр викладу. Уся суть розповіді зводиться до показу художньої дійсності крізь призму сприйняття наратора, який є центром орієнтації, основною фігурою у творі, в структурі наративу. Здається логічним стверджувати, що в індивідуальному зображенні наратора беруть участь всі прийоми побудови оповіді, а саме, підбір елементів їх конкретизація та деталізація, композиція оповідного тексту, мовна презентація підібраних елементів та їхня оцінка.

Виходячи зі сказаного вище, виокремлюються такі функції наратора в художньому тексті: об'єднувальна; посередницька; репрезентативна; функція контролю; комунікативна.

Принагідно зазначимо, що наратологічні розвідки з позиції репрезентації наративної інстанції перш за все зосереджували свою наукову діяльність на встановленні типології даного феномену, що по сьогодні є досить розгалуженим явищем.

Відомо, що усталеним є ведення нарації від третьої особи, що класифікується науковцями як гетеродієгетичний або аукторіальний наратор, до першої особи, яка в свою чергу висвітлюється як гомодієгетичний, персоніфікований оповідач.

Завдяки значній текстовій свободі наратор має можливість проникати у внутрішній світ персонажів, звертатися до читачів, вступати в полеміку з

автором. Саме ці характеристики уможлиблюється вичленувати на основі проаналізованих іспаномовних текстів, а саме твір Мігеля Делібеса “Cinco horas con Mario” та Мігеля де Унамуно “Abel Sánchez”.

Зацікавленість цими двома творами обумовлюється новим для іспанської літератури прийомом фокальної дуальності, що був новаторським рішенням Мігеля де Унамуно у його творі “Abel Sánchez”, який формується за використанням та переплетінням двох фокусів нарації, впровадженням у дієгезис двох типів оповідачів. За допомогою аналізу специфіки їхньої актуалізації був зроблений висновок про те, що першим наративним сегментом в обох текстах виступає аукторіальний оповідач, що знаходиться за межами дієгезису, який веде оповідь від третьої особи, про що свідчить використання відповідних займенників та часових форм дієслів. Відмінними рисами повістярів даних художніх творів є всюдисущість та необмеженість у знаннях: відсутність хронотопічних вказівників апробують це ствердження, а проникнення у свідомість актантів наділяє їх ментальними надздібностями.

Порівнюючи дві наративні інстанції слід зауважити, що вони мають різний баланс присутності у текстах, що є своєрідним авторським кодом. У першому літературному витворі першої ХХ століття “Abel Sánchez” актуалізація неперсоніфікованого оповідача балансує з нарацією першого ступеню у рівних пропорціях, адже його маніфестація простежується протягом усього твору, чергуючись з наратором–протагоністом. В той час як у «Cinco horas con Mario» аукторіальний оповідач складає нарацію лише в експозиційній та заключній частині твору, що, в свою чергу, своїм змістом ініціюють підготовку до переходу до іншого наративного викладу, а його специфіка актуалізації полягає у своєрідному відтворенні, що представлено структурою обрамлення тексту.

Принагідно зазначимо, що складений мовний портрет повістярів виступає їхнім центральним образотворчим компонентом, так як дає змогу читачам більш глибоко сформулювати представлення про них. Таким чином, для обох наративних інстанцій характерним є використання яскраво виражених стилів

мовлення, забарвлення свого викладу засобами експресивної виразності, домінування порівнянь, метафоричних виразів, абстрактної лексики, які спрямовані на рефлексію з боку читачів, створючі специфічну атмосферу тексту. Відмінною рисою аукторіального оповідача у творі «Cinco horas con Mario» являє собою апелювання таким феноменом як телеграфний стиль мовлення, домінування простих синтаксичних конструкцій, які надають динамізму процесу нарації, паралельне використання номінативних засобів мовлення з експресивно забарвленими стимулюють читацьке впровадження в оповідний світ.

Загалом обидві інстанції наративу, не зважаючи на свої відмінні риси репрезентації, функціонують у тексті однаковою чином, відкидаючи рефлекторам оповідний світ, залучаючи їх до подій.

Паралельно та автономно наряду з гетеродієгетичними повістями співіснує нарація першого ступеню, яку можна окреслити як персоніфіковану, адже оповідачами виступають протагоністи твору, які від першої особи однини, за відповідними показниками, звітують свою власну історію життя. Виражене оповідання у формі внутрішньої фокалізації, де домінуючим елементом є концентрування уваги на почуттях, збагачене чималою кількістю засобів експресивного виразу, сприяє зануренню наратора у внутрішній світ, впливає на його емоційне сприйняття стимулюючи до направленої реакції.

Порівнюючи цих двох персоніфікованих оповідачів, зазначається, що їхня актуалізація у відсотковому співвідношенні може бути окреслена наступним чином: 50% присутності наратора у творі “Abel Sánchez” та 90 % оповідання репрезентоване наратором–протагоністом у творі “Cinco horas con Mario” .

Оповідь від першої особи, вставлена в неперсоналізовану розповідь, виконує посилену функцію самого запиту, тому що більше інформації про внутрішній світ проливає особливе світло.

Наратор–протагоніст у творі Мігеля де Унамуно “Abel Sánchez” представлений крізь призму нового для іспаномовної літератури конфесійного

викладу, тобто сповіді, яка перериває звітування від третьої особи для того, щоб звернути увагу на рефлексію актанта на описані події.

Напротивагу першому твору, яскравою ознакою нарації від першої особи в доробку Мігеля Делібеса є актуалізація оповідної інстанції крізь внутрішній монолог, виражений у поетиці потоку свідомості, специфіка репрезентації вбачається в незвичних для монологічного мовлення використанні синтаксичних структур притаманних діалогічному мовленню, що наштовхує на думку про маніфестацію імпліцитного діалогу.

В обох творах вираженість суб'єктивної оцінки повістярів висвітлена через використання абстрактного, позитивно та негативно забарвленого лексичного матеріалу та домінування стилістичних прийомів, що збагачують мовний портрет мовців, сприяють розкриттю їхніх індивідуальних рис та апелюють до реакції читачів.

Проведене дослідження дає можливість констатувати, що проблема наратора в іспаномовній художній літературі відкриває широкий простір для подальших теоретичних та практичних досліджень у площині наратології та розвідок з інтерпретації художнього тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая картина мира и ее отражение в языковом знаке. Художественный текст и языковая личность: IV Всерос. науч. конф., 27–28 сентября 2005 г.: тезисы докл. Томск, 2005. С. 67–72.
2. Агняшева И. С. Художественная картина мира и особенности ее представления в произведениях Джейн Остин. *International scientific review*. 2015. №9 (10) С. 31–34. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kartina-mira-i-osobnosti-ee-predstavleniya-v-proizvedeniyah-dzheyn-ostin> (дата звернення: 01.05.2019).
3. Бабелюк О. А. Принципи виявлення дієгетичного/недієгетичного наратора в американських постмодерністських коротких оповіданнях. Наука і сучасність : зб. наук.пр ; Нац пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ, 2005. Вип. 48. С. 205–217.
4. Базылев О. С. Художественный мир произведения как метод самовыражения автора. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2007. №2 (12). С. 92–95.
5. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. [пер. Г. К. Косикова]. Москва: МГУб, 1987. 139 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 300 с.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
9. Безпояско О. К. Граматика української мови : Морфологія : підручник. Київ: Либідь, 1993. 336 с.

10. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній прозі: монографія. Київ : Грамота, 2004. 304 с.
11. Гончарова Н. Н. Языковая картина мира как объект лингвистического описания. Тула: ТулГУ, 2012. С. 396–405.
12. Домашнев А. И., Шишкина И. П., Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста. Москва: Просвещение, 1989. 208 с.
13. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Москва: Флинта, Наука, 2000. 248 с.
14. Женетт Ж. Фигуры. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
15. Женетт Ж. Повествовательный дискурс Фигуры: в 2 т. Москва: учебно-педагогическое изд-во, 1998. Т.2 С. 60–281.
16. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): монография. Новосибирск: НГПУ, 2013. 317 с.
17. Звезгинцев В. А. К вопросу о природе языка. Вопросы философии. 1979. № 11. С. 59–63.
18. Зубрицька М. О. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 2001. 832 с.
19. Ильин И. П. Нарратор. Современное зарубежное литературоведение. Москва, 1996. С. 61–63.
20. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01. Київ, 2005. 20 с.
21. Каратаєва Г. М. Поняття мовної особистості та когнітивного стилю: гендерний аспект мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти: матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф., (Київ, 17 квітня 2014 р.) М-во освіти і науки України, Нац. техн. ун-т України «Київ. політехн. ін-т». Київ : Кафедра, 2014. С. 49–51.
22. Коваленко К. Типи нараторів і види на рації у прозових творах А.П. Чехова «Мое життя», «Розповідь невідомої людини». Філологічні науки, 2012. URL:

<http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1647/1/Kovalen.pdf> (дата звернення: 17.05. 2019)

23. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. Москва: Институт русского языка РАН, 1994. 335 с.
24. Кондратенко Н. В. Оповідне мовлення в художньому дискурсі: наратор та метаавтор. Київ, 2012. С. 158–162.
25. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. Москва: Просвещение, 1972. 113 с.
26. Кресан Е. Я. Концепт в тексте: номинативные ракурсы в свете функционализма. Черкаси, 1999. Вип. 11. С. 76–82.
27. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2130 «Иностр. яз.» 2-е изд., перераб. Москва: Просвещение, 1988. 192 с.
28. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 1997. 17 с.
29. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремок В. І. Літературознавчий словник–довідник. Київ: Академія, 2007. 753 с.
30. Максимова С. Е. Концептуальная картина мира как основа понимания смысла текста художественного произведения. Тула: ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2010. С. 386–390.
31. Мацевко-Бекерська Л. В. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть) : автореф. дис. ...д-ра філол. наук. Ін-ут літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2009. 40 с.
32. Меделева И. Н. Своеобразие нарративной поэтики Джеффри Чосера. Москва, 2005. 182 с.
33. Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира. Вопросы философии. 1983. №7. С. 116–125.
34. Николина Н. А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы. Москва: Гнозис, 2009. 336 с.

35. Ніконова В. Г. Концептуальний простір трагічного в п'єсах Шекспіра: поетико-когнітивний аналіз: дис. д-ра філол. наук: 10.02.04. Дніпропетровськ, 2008. 558 с.
36. Новікова Є. С. Теоретичні підвалини дослідження наративу в сучасній лінгвістичній парадигмі. *Вісник ХНУ*. Харків, 2010. №928. С.186–191.
37. Римар Н. Ю. Наративні стратегії художнього розповідання: теоретико-методологічний аналіз. *Наук. Вісник міжнародного гум. Університету. Сер.: Філологія*. 2014. №10. Т.1. С. 70–73.
38. Римар Н. Ю. Функції наратора як головної інстанції оповіді в художньому тексті. *Studia methodologica* : [наук. альманах] / відп. ред. І. Папуша. Тернопіль: ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2014. Вип. 37. С. 204 – 212.
39. Словник літературознавчих термінів. Наратор або розповідач. URL: <http://www.ukrlit.net/info/dict/5z6m0.html> (дата звернення: 22.04.2019)
40. Скляр І. О. Психопоетика творчості Валер'яна Підмогильного. Донецьк, 2012. 241 с.
41. Скурту Н. П. Искусство и картина мира. Кишенев: Штиинца, 1990. 86 с.
42. Собчук О. В. Переосмислення понять наративності, персонажа і фокалізації в сучасній когнітивній наратології. *Магістеріум. Літературознавчі студії*, 2012. Вип. 48. С. 108–113.
43. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. Москва: Интрада, 1996. 319 с.
44. Тамарченко Н. Д. Повествование. Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: учебное пособие. Москва: Высшая школа, 1999. 295 с.
45. Тамарченко Н.Д. Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. Москва: изд. Кулагиной, 2011. 400 с.
46. Татару Л. В. Точка зрення и ритм композиции нарративного текста : автореф. дис. д-ра філол. наук. Саратов, 2009. 419 с.
47. Тимофеев Л. И. Образ повествователя, образ автора. Москва: Просвещение, 1974. 249 с.

48. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002. 173 с.
49. Точка зрения на фокальный персонаж, 2011. URL: <https://proza.ru/2011/01/07/292> (дата звернення: 23.05.2019).
50. Трубина Е. Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы: матер. к спецкурсу. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 104 с.
51. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001. 58 с.
52. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. Москва: Академия, 2009. 336 с.
53. Тюпа В. И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. Москва: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
54. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа. *Новый филологический вестник*. 2011. № 3. С. 8-21. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativnaya-strategiya-romana/viewer> (дата звернення: 20.06.2019).
55. Падучева Е. В. Семантика нарратива. Семантические исследования. Москва: Языки славянской культуры, 1996. 418 с.
56. Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва: Искусство, 1970. 224 с.
57. Фуко М. Археология знаний. Киев, 1996. 74 с.
58. Художній твір. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Художній_твір (дата звернення: 23.03.2019)
59. Чернышова Т. А. Художественная картина мира, экологическая ниша и научная фантастика. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Человек – Природа – Искусство. Ленинград: Наука, 1986. С. 55–74.
60. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
61. Штохман Л. Концепції точки зору в перспективі феміністичної наратології. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 78. С. 335–343. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18502/38-Shtokhman.pdf?sequence=1> (дата звернення: 10.06.2019).

62. Шубина А. О. Концепты художественной картины мира. Rhema. Рема. 2009. №4. С. 94–98. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepty-hudozhestvennoy-kartiny-mira> (дата обращения: 07.05.2019).
63. Янкелевич М. С. Отражение личности автора в художественном произведении. Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 15, №2, 2013. С. 163–168.
64. Яусс Г. Р. История литературы как вызов теории литературы. Современная литературная теория. Антология. Москва: Флинта, Наука, 2004. 196 с.
65. Bal M. Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1985. 164 p.
66. Bal M. Narratology : Introduction to the Theory of Narrative. London: University of Toronto Press, 1999. 256 p.
67. Booth W. The Rhetoric of Fiction. The university of Chicago press. Chicago, 1968. 572 p.
68. Coste D. Narrative as Communication : Theory and History of Literature, Volume 64. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 371 p.
69. Alonso Lafuente C. El comentario de textos: La Novela Vol. 14, 2002. 107 p.
70. Delibes M. Cinco horas con Mario. Barcelona: Ancora y Delfin, 1981. 296 p.
71. Díez Borque J. M. Comentario de textos literarios. Madrid: Playor, 2001. 240 p.
72. Friedman N. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. Publications of the Modern Language Association of America, 1955. 1184 p.
73. Herman D. Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized Systems for Thinking .What Is Narratology? New York: Walter de Gruyter, 2003. P. 303–332.
74. Jahn M. Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. Style, 1996. № 30 (2). P. 241–167.
75. Lanser S. The narrative act. Point of view in prose fiction. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981. 309 p.
76. Marie–Laure R. Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction. Poetics, 1981. Vol. 10. 539 p.
77. Pozuelo J. Teoría del lenguaje literario. Madrid: Cátedra, 1988. 67 p.

78. Stanzel F. A Theory of Narrative. Transl. by Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 309 p.
79. The Penguin Dictionary of Literary Terms And Literary Theory. London, 1998. 276 p.
80. Unamuno M. Abel Sánchez. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 211 p.
81. Vallejo C. Narrativa completa. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1996. 87 p.
82. Walsh R. Who Is the Narrator? URL: <http://mrsdarcy.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/1773184.pdf>. (дата звернення: 30.04. 2019)

RESUMEN

El objeto del estudio de este trabajo de calificación lo representan las estrategias narrativas de la narración literaria española.

El objetivo consiste en realizar un análisis teórico y metodológico de la instancia narrativa como un componente integral de la estructura del texto literario español y el análisis de la presencia de una estrecha conexión ambivalente entre las intenciones del autor y las estrategias narrativas como conceptos y medios formales que son significativos para crear una obra de arte.

La base teórica y metodológica la constituyen los principios fundamentales de la teoría de las estrategias narrativas desarrolladas en la narratología y la crítica literaria (W. Schmid, G. Genette, J. M. Díez Borque, V. I. Tupa y otros). Los métodos y las técnicas de investigación se definen por los fines y objetivos de la materia que se está analizando.

Los resultados obtenidos: la primera sección del trabajo de calificación está dedicada a la determinación del estatus del narrador en la obra literaria, se considera la ramificación tipológica de la instancia narrativa y la teoría de la representación del narrador a través de la lente de la focalización. La segunda sección abarca el análisis de dos obras españolas de los clásicos del siglo 20 “Abel Sánchez” y “Cinco horas con Mario” que posicionan un nuevo enfoque de la dualidad focal para la literatura española que se expresa en la participación de dos tipos de narradores. Se postula que ambas obras se caracterizan por la presencia de los narradores del primer grado representados por los narradores homodiegéticos y la narración del segundo grado que ilustra la voz narrativa heterodiegética. Finalmente, a partir de los resultados obtenidos, se resumen las conclusiones de sus aspectos más importantes y se indican nuevas vías de ampliación de los estudios representados.

Palabras clave: conexión ambivalente, dualidad focal, estrategia narrativa, focalización, instancia narrativa, narrador.

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Аширов Роман Андрійович, студент(ка) 2курсу, форми навчання денної, факультету іноземної філології, спеціальність мова і література (іспанська), адреса електронної пошти romanashirov2396@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Оповідач як наративна інстанція в іспаномовному художньому тексті» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.