

АНАЛІТИКА НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ

*Навчально-методичний
посібник*

Кам'янець-Подільський
«Аксиома»
2018

УДК 821.09
А64

Рецензенти:

Львівська Н.І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету;

Козлик І.В. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Абрамович С.Д. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Друкується за ухвалою вченої ради Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (протокол № 10 від 29 листопада 2018 р.)

А64 Аналітика нарративного дискурсу : навчально-методичний посібник / упорядники О.В. Кеба, Р.М. Семелюк. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2018. – 200 с.

У навчально-методичний посібник включено матеріали, що стосуються вивчення на філологічних факультетах вищих закладів освіти такої важливої галузі сучасного літературознавства, як наратологія. Розкриваються тенденції її розвитку, сутність і співвідношення ключових понять наратології: подієвість, типи нарації і нараторів, нарративні інстанції, фокалізація, обрамлення, метатекстуальність та ін. Акцентоване у назві посібника поняття «дискурс» оприявнюється через встановлення різноманітних точок дотику і активної комунікативної взаємодії між окремими складниками літературно-художніх текстів новітньої доби та їх рецензіями. Окрім теоретичних матеріалів, посібник містить плани і науково-критичну літературу до практичних занять, навчально-методичні матеріали для самостійної роботи студентів, словник наратологічних термінів.

Посібник адресовано студентам-філологам, викладачам літератури у вищих закладах освіти й усім, хто цікавиться теоретичними проблемами науки про літературу.

УДК 821.09

© Кеба О.В., Семелюк Р.М., 2018

© «Аксіома», видання, 2018

ЗМІСТ

1. Програма навчальної дисципліни «Аналітика наративного дискурсу».....	4
2. Вступна лекція «Наратологія як теорія художньої розповіді»	10
3. Плани практичних занять і навчально-методичні матеріали до підготовки	30
4. Завдання для самостійної підготовки	40
5. Тестові завдання для організації методики «пильного читання» і перевірки знання текстів аналізованих творів... 42	
5.1. Роман Грэма Гріна «Кінець роману» (The End of the Affair)	42
5.2. Роман Вільяма Голдінґа «Шпиль» (The Spire).....	50
5.3. Роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» (The French Lieutenant's Woman)	57
5.4. Роман К. Ішігуро «Залишок дня» (The Remains of the Day)	66
5.5. Роман Джонатана Коу «Поки не випав дощ» (The Rain Before It Falls)	78
5.6. Роман М. Етвуд «Сліпий убивця» (The Blind Assassin).....	85
5.7. Роман М. Ондатже «Англійський пацієнт» (The English Patient).....	94
5.8. Роман В. Стайрона «Вибір Софі» (Sophie's Choice)	104
5.9. Роман Джозефа Геллера «Уяви собі картину!» (Picture This).....	114
5.10. Роман Дж. Барнса «Флоберова папуга» (Flaubert's Parrot).....	123
6. Словник наратологічних термінів	132
7. Список використаних і рекомендованих джерел	194

1. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «АНАЛІТИКА НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ»

ВСТУП

Програма вивчення вибіркової навчальної дисципліни «Аналітика наративного дискурсу» складена відповідно до освітньо-професійної програми підготовки фахівців другого (магістерського) рівня вищої освіти галузі знань 01 Освіта спеціальності 014 Середня освіта (Мова і література (англійська) за освітньою програмою Мова і література (англійська) у Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка, на факультеті іноземної філології (кафедра германських мов і зарубіжної літератури).

Тип дисципліни. Навчальна дисципліна вибіркова, належить до циклу професійної підготовки.

Предметом вивчення навчальної дисципліни є: принципи засоби і прийоми організації художньої розповіді у новітній літературі.

Міждисциплінарні зв'язки: з курсами психології, педагогіки, історії педагогіки, дидактики, історії літературознавства, історії літератури, теорії літератури.

Програма навчальної дисципліни складається з одного змістового модуля.

1. Мета та завдання навчальної дисципліни

1.1. Метою викладання навчальної дисципліни «Аналітика наративного дискурсу» є засвоєння студентами-філологами основних положень наратології, уміння використовувати їх у процесі аналізу художніх творів та під час викладання вишівських та шкільного курсів літератури, формування розуміння закономірностей розвитку літератури на різних етапах історико-літературного процесу, розвитку професійної ерудиції студентів-філологів.

1.2. Основними завданнями вивчення дисципліни «Аналітика наративного дискурсу» є:

- розуміння специфіки наративного дискурсу в класичній і новітній зарубіжній літературі;
- засвоєння особливостей взаємодії різних елементів у наративній структурі новітнього роману (на матеріалі британської та американської літератури);

- формування широкого гуманістичного світогляду.

1.3. Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні:

знати:

- основні відмінності класичного і посткласичного наративного дискурсу;
- чинники генези, формування й еволюції наративного дискурсу у британській та американській літературі;
- співвідношення елементів наративної структури в класичному й новітньому романі.

вміти:

- аналізувати складні літературні наративи і використовувати отримані уміння в процесі викладання літератури у старшій, середній і вищій школах;
- володіти принципами й методами наративно-дискурсивного вивчення літератури;
- з'ясувати особливості наративної структури літературно-художніх текстів модерної і постмодерної доби;
- пояснювати закономірності еволюції та трансформації літературних наративів.

На вивчення навчальної дисципліни відводиться 120 годин / 4 кредити ECTS.

2. Інформаційний обсяг навчальної дисципліни

1. Наратологія як галузь філології.

1.1. Предмет, мета, завдання і методологічні засади наратології.

1.2. Наратологія і традиційна теорія розповіді.

1.3. Основні поняття наратології. Багатозначність поняття розповіді: історія, нарація, дискурс. Наратив і нарація. Спільне та відмінне у поняттях. Наратив і дискурс. Сутність і співвідношення понять.

1.4. Наратологія в контексті філологічних методологій: структуралізм – постструктуралізм – рецептивна естетика. Передумови формування наратологічної теорії у філософії, психології і лінгвістиці.

1.5. Історія і типологія наративу : огляд теоретико-методологічних концепцій.

2. Структурні ознаки та елементи наративу.

2.1. Багаторівневність структури наративу (текстовий рівень, позатекстовий рівень, «підтекстовий» рівень, рівень «тексту в тексті»).

2.2. Наративність у структурі художньої розповіді. Класичне і структуралістське поняття наративності. Зарахування твору до наративного чи розповідного розряду за ознаками комунікативної структури. Наративність тексту в структуралістській наратології. Поняття *історії і події*. Жерар Женнет, Джералд Принс, Вольф Шмід про розповідь як розповідний дискурс.

2.3. Подієвість як наративна категорія. Основні критерії подієвості (релевантність, консекутивність, передбачуваність /непередбачуваність). Подієвість тексту в реалістичну і постреалістичну літературні епохи.

2.4. Співвідношення зображення і розповіді в літ.-худ. тексті. Зображальний і драматичний типи наративу. Закономірності історико-літературних змін у наративній типології.

2.5. Сюжет і наративна структура літературно-художнього твору. Сюжет – фабула – подія літературного твору в наратологічних дослідженнях. Подія розповіді і подія розповідання. Проблема сюжетної сегментації тексту. Варіації хронології, тривалості події, розповідної перспективи і мотивування в сюжетному розгортанні фабули.

2.6. Інтертекст у структурі сюжету і наративу.

2.7. Мотив як засіб структуризації наративу.

3. Хронотоп і наратив.

3.1. Художній час, художній простір, хронотоп: сутність і співвідношення понять.

3.2. Художня хронологія і наратив.

3.3. Металепсис та суміжні поняття.

3.4. Художній простір і наратив.

3.5. Поняття просторової форми.

4. Фокалізація у художньому тексті.

4.1. Фокалізація як наративна категорія.

4.2. «Фокус» і «голос» у літературно-художньому тексті. Жерар Женнет і Вольф Шмід про співвідношення «фокусу» і «голосу» в наративі.

- 4.3. Поняття художньої оптики та її естетичні можливості.
- 4.4. «Точка зору» і «точка бачення».
- 4.5. Типологія наративних фокусів. Проблема інтерференції голосу наратора і персонажа. Множинна фокалізація.

5. Структура комунікації в наративі.

5.1. Наративні інстанції: конкретний автор і конкретний читач, абстрактний автор і абстрактний читач, фікційний наратор і фікційний читач, актор.

5.2. Проблема автора в теоретичних концепціях (М.М. Бахтін, В.В. Виноградов, Б.О. Корман, Р. Барт та ін.).

5.3. Наративні ситуації. Аукторіальна наративна ситуація (безособова / імперсональна розповідь). Гетеродієгетичний наратор. Форми «нараторського знання» (Н.Фрідман).

5.4. Поняття наратора. Широке і вузьке значення терміну.

5.5. Наративна ситуація 1-ї особи. Форми «Я-нاراتиву». «Ненадійний наратор» та його функції в тексті.

5.6. Обрамлення в наративі. Рамкова структура. Ускладнення рамкових структур у модерністському і постмодерністському наративі.

6. Наратив і проблеми сприйняття та інтерпретації тексту.

6.1. Поняття художнього сприйняття. Сприйняття та інтерпретація. Поль Рікьор про інтерпретацію.

6.2. Просвітницькі теорії односпрямованого впливу автора і його твору на реципієнта.

6.3. Зміна інтерпретативних парадигм у західному літературознавстві 1960-х років.

6.4. Зміщення інтересу від автора і тексту до фігури читача. «Народження читача». Внесок Ролана Барта «у справу десакралізації автора».

6.5. «Reader-response criticism» і його втілення в «рецептивній естетиці» і наративних теоріях.

7. Теорії читання і читача.

7.1. Читач у структурі наративу. Теорія читача У. Еко, праці «Відкритий твір» і «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів». К. Леві-Стросс про «Відкритий твір».

7.2. «Реальний читач». Основні психологічні типи реальних читачів та їх загальні характеристики. Залежність типу читача від загального (умовного) психологічного типу.

7.3. Фікційний читач і наратор. Проблеми розмежування фікційного й абстрактного читача. Експліцитне й імпліцитне зображення фікційного читача.

7.4. Особливості розповіді «з оглядкою» на фікційного читача.

7.5. Особливості діалогізованого наративного монологу.

7.6. Експліцитні та імпліцитні засоби залучення читача.

8. Наратив і жанрові канони.

8.1. Наратив в історико-літературному вимірі. Нарація і міф. Нарація у фольклорній казці. Нарація і жанровий канон у середньовічній і новій літературі.

8.2. Історія як наратив. Концепції метаісторизму та нового історизму.

8.3. Наратив і метатекст. Багатозначність поняття метатексту. Метатекстуальні рефлексії в історико-літературному розрізі.

8.4. Руйнування жанрових канонів та їх наративних парадигм у постмодерну добу.

8.5. Історіографічний метатекстуальний наратив у новітній літературі. Внесок Дж. Фаулза у розвиток метатекстуальної прози.

9. Наративні стратегії класичної літературної доби.

9.1. Формування наративних стратегій у літературі XVIII ст. Типологія наративу в романах Г. Філдінга, Л. Стерна, Д. Дефо.

9.2. Наративні стратегії історичного роману XIX ст.

9.3. «Жіноча» проза XIX ст. та її роль у розвитку романного наративу. «Буреверхи» Е.Бронте як наративний експеримент.

9.4. «Передбачення» модерних наративних стратегій у романах Ч. Діккенза, Г. Джеймса, Ф. Достоевського, Льва Толстого, Дж. Конрада.

10. Наративні стратегії посткласичної літературної доби.

10.1. Модерністський неміметизм і наративний дискурс.

10.2. Художні експерименти Дж. Джойса.

10.3. Особливості «суцільного наративу» в творчості В. Вулф.

10.4. Контрапунктний наратив у романах О. Гакслі.

10.5. Дискретна структура наративу в романах Ф. Кафки, А. Дьобліна та ін.

10.6. Постмодерністські наративні стратегії. Загальна характеристика.

10.7. Проблема «надійності» наративу в постмодерністському романі.

10.8. Постмодерністський наратив в аспекті інтертекстуальності й інтермедіальності.

3. Рекомендована література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів Світ, 2001. – 600 с.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. – Т. 2. – М., 1998. – С.60-281.
3. Западное литературоведение ХХ века : Энциклопедия. – Москва : Intrada, 2004. – 560 с.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Буковин. центр гуманіт. дослідж.; за ред. А. Волкова та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
5. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.; Т. 2. – 624 с.
6. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. – Новосибирск : Изд-во ИДМИ, 2001 – 235 с.
7. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь, 2001. – 58 с.

4. Форма підсумкового контролю успішності навчання

Формою підсумкового контролю успішності навчання є *екзамен*.

5. Засоби діагностики успішності навчання

Засобами діагностики успішності навчання з дисципліни є: поточний контроль, завдання модульної контрольної роботи, підсумкового контролю (тести).

2. НАРАТОЛОГІЯ ЯК ТЕОРІЯ ХУДОЖНЬОЇ РОЗПОВІДІ

Дисципліна: Аналітика наративного дискурсу.

Вид лекції: оглядова.

Дидактичні цілі:

Навчальні: ознайомлення з основними поняттями і категоріями наратологічної галузі в літературознавстві ХХ ст.

Розвиваючі: розвинути теоретичні знання, що стосуються методології літературознавства та розширити потенціал їх практичного використання в процесі аналізу літературного тексту.

Виховні: засобами навчального предмета забезпечувати більш високий рівень естетичного сприйняття літературно-художнього твору.

Міжпредметні та міждисциплінарні зв'язки: Новітня література Великої Британії та США; Історія лінгвістичних учень; Філософія; Естетика; Теорія літератури; Методика викладання зарубіжної літератури у вищих навчальних закладах.

Основні поняття: літературознавча методологія; літературний критицизм; трансформація наукової парадигми; інтертекст, інтертекстуальність, постмодернізм, постструктуралізм, деконструктивізм.

Навчально-методичне забезпечення: мультимедійна презентація.

План

1. Становлення наратології як наукової дисципліни.
2. Предмет і основні положення наратології.
3. Напрямки розвитку наратології.
4. Принципи наративної типології. Наративні категорії та форми.
5. Концепція точки зору та її різновиди.

Рекомендована література

1. Женетт Ж. Фигуры / Жерар Женетт. В 2-х томах. Том 2. – М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
2. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с.

3. Кагановська О.М. Кореляція точок зору оповідача і персонажа в рамках інтенціонального аспекту семантики художнього тексту // Культура народів Причорномор'я. – Симферополь: Межвуз. центр «Крым», 1999. – № 8. – С. 134-137.
4. Капленко Оксана. Наратив як модель світу: структурна побудова і проєкція на художній текст // Слово і Час. 2003. № 11. С. 10–16.
5. Сартр, Жан-Поль. О романе «Шум и ярость». Категория времени у Фолкнера // Сартр Жан-Поль. Ситуации: Сборник (Антология литературно-эстетической мысли) / Пер. с фр. / Предисловие С. Великовского. – М.: Ладомир, 1998. – С. 286-295.
6. Силантьев И. В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
7. Ткачук Олександр. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ століття // Слово і Час. 2003. № 11. С. 17–24.
8. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
9. Тюпа Валерий. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. № 5. С. 5–31.
10. Шмид В. Нарратология. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

1. Становлення наратології як наукової дисципліни

Основним предметом наратології, згідно з етимологією слова, є наратив, тобто розповідь. При всій очевидності й зрозумілості суті даного слова, поняття наративу впродовж тривалої історії свого функціонування і розвитку набуло широкого значення. Сьогодні наратив інтерпретується як універсальна характеристика культури, що акумулює й передає власні системи смислів за посередництвом оповіді як процесу розповідання, що відображається в міфах, легендах, казках, епосі, історіях, драмах тощо.

Наратив постулюється як така інстанція, що здатна зорганізувати в єдине ціле суб'єктивний досвід людини. У розвідках із наративної психології саме наратив постає виявом специфічного

способу осмислення світу, особливою формою існування людини, притаманною лише її модусу буття.

Перші уявлення про сутність і функції наративу були сформовані ще за часів античності. У риторичі поняття наративу використовувалося як технічна дефініція, що вказувала на частину промови оратора, що слідувала за виголошенням тези. З часом це поняття розширило своє значення й почало вживатися, щоб означити розповідання історій, а відтак, стало невід'ємним атрибутом поезики.

Етимологічним предком терміна *наратив* вважається технічний термін, яким користувалися софісти для виокремлення тієї частини промови, що перебувала в постпозиції до основного аргументу, – *diegesis*. *Diegesis* і його латинський переклад *narratio* залишалися деякий час технічними термінами риторички. Сама риторика визначалася як мистецтво переконання, як мистецтво «витагування» з будь-якого сюжету матеріалу, необхідного риторю для впливу на публіку. Сучасна наратологія загалом і теорія оповіді зокрема теж застосовують когнітивні операції «виймання / діставання» з оповідної тканини творів тих наративних моделей або наративних структур, які як певні імпліцитні модуси формують і форматують текстове знання.

Термін *наратив*, походючи від лат. *narro* – розповідати, повідомляти, повістувати, етимологічно пов'язується з латинським прикметником *gnarus, a, um* у значенні: «той, хто знає, хто обізнаний». У свою чергу цей прикметник бере початок від індоєвропейського кореня *gra-*, що імплікує саму сему «знати». Вважається, що той самий корінь лежить в основі «анагнорозиса» – слова, яким Арістотель позначив момент «відкриття» у трагедії. Крім того, такий напрям літературознавства, як *сюжетологія*, теж зароджується ще за античних часів, оскільки саме Арістотель вказав на те, що однією з надзвичайно важливих характеристик оповіді є сюжет.

Класична теорія оповіді вважається теорією німецького походження. У фазі свого формування наратологія завдячує німецькому літературознавству, а саме Кьоте Фрідеманн і Оскару Вельзеру. У цей період увага вчених зосередилася на з'ясуванні особливостей таких наративних конститuentів, як сюжет і подія. Розробляючи критерії й ознаки наративності художнього твору, німецькомовна школа зробила акцент на комунікативній

структурі тексту в цілому та на наявності в творі опосередкованої інстанції зокрема. Йдеться, звісно, про присутність *голосу*, який постає посередником між автором і всім оповідним світом. За класичною традицією, суть оповіді зводилася до заломлення оповідної дійсності кризь призму сприйняття автора.

Перша концепція наративності отримала свою завершеність у теорії Франца Штанцеля, який постулював існування посередника-оповідача як основну характеристику оповідного тексту.

Пізніше наратологи почали залучати до аналізу не лише вербальні, але й невербальні наративні твори, що містять у собі подію та / чи дію. Тому на сьогодиншньому етапі розвитку наратологія як теорія оповіді не фокусується виключно на літературних жанрах роману чи оповідання і взагалі не обмежується лише художньою літературою, намагаючись розкрити специфіку оповідних текстів будь-якого жанру і будь-якої функціональності.

Спеціалісти вбачають витоки основних концепцій теорії оповіді у наукових роботах російських літературознавців-формалістів В. Шкловського, Б. Томашевського, Б. Ейхенбаума, фольклориста В. Проппа, теоретиків «нової критики» Р. Грейна, В. Бута, герменевтиків та феноменологів П. Рікера, Р. Інгардена, Ж. Пуле, філософа і антрополога К. Леві-Стросса, прихильників типології техніки розповіді П. Лаббока, Н. Фрідмана та німецької комбінаторної теорії З. Лайбфріда, В. Фюгера, Ф.-К. Штанцеля, В. Кайзера, структуралістів Л. Долежела, К. Бартюшинського, Ю. Лотмана, Б. Успенського, авторів теорії читацького сприймання В. Ізера, Х. Яусса.

Одну з перших спроб охарактеризувати й регламентувати наратив було здійснено російськими формалістами, зокрема В. Проппом. Лінгвіст опрацював проблему наративних прийомів ведення оповіді, розглядаючи рівень організації подій та / чи дій, про які повідомляється. Відтак В. Пропп визначив наративну структуру оповідного тексту на матеріалі казки, вказавши на 31 функцію, що формують основу наративу, його «хребетний стовп» (*épine dorsale*).

Неодноразово піддаючи критиці ідею морфологічної моделі наративного тексту В. Проппа, К.-Л. Стросс, озброївшись термінопоняттям *міфема* (*mythème*), розробив власну методологію аналізу наративного тексту.

Французький наратолог Клод Бремон поділив усі студії оповідних текстів на дві групи, які, зважаючи на об'єкт дослідження, апелюють до різних аспектів наративного повідомлення, а саме – до *історії (histoire)*, що оповідається, та *дискурсу*, що оповідає (*discours racontant*). Саме К. Бремон спробував виділити в наративному тексті *автономний сигніфікативний пласт (une couche de signification autonome)*.

Постулюючи ідею шести *актантних ролей (rôles actantiels)*, які являють собою підґрунтя наративної граматики, А.-Ж. Греймас розкрив модальний і синтаксичний аспекти розгортання наративу.

Цв. Тодоров, розробивши «граматику оповідного тексту», продемонстрував ефективність поєднання семантичних, синтаксичних і вербальних аспектів у моделюванні наративної структури художнього твору.

Класична наратологія, будучи достатньо уніфікованою з 1960-х років, не відзначалася все ж монолітним і цілісним характером. Наприклад, А. Нюнінг розрізняє чотири основні варіанти структуралістської наратології, а саме – *семантичну наратологію* або наративну семантику; *нاراتологію, зорієнтовану на історію* або теорію наративного синтаксису; *нاراتологію, зорієнтовану на дискурс* і *риторичну наратологію*, що вивчає прагматичні аспекти наративу.

Таким чином, у межах класичної наратології розмежовуються два основні напрями пошуку, а саме – *перспективологія* та *сюжетологія*. У контексті першої має місце з'ясування комунікативної структури наративу загалом і художнього наративу зокрема. Тут розробляються такі поняття й категорії, як оповідні інстанції, точка зору, інтерференція дискурсу персонажа й дискурсу оповідача. Сюжетологія ж фокусується здебільшого на наративних трансформаціях у розгортанні подій та / чи дій у творі.

Саме друга концепція наративності сформувалася в царині структуралістських досліджень. Структуралісти зробили акцент на оповіді / розповіді, виходячи з того, що оповідний текст різко контрастує з дескриптивним з огляду на відсутність у ньому темпоральної сітки й зміни подій та / чи дій. Відтак, визначальною ознакою наративного тексту вважається вже не структура комунікації, а структура самого оповідача.

Структуралістська наратологія, досліджуючи площину автора художнього твору, тобто можливі способи його оприявнення в тексті, й площину самого тексту, вводить поняття *рівнів* або *світів*, які нашаровуються на попередні, формуючи в такий спосіб оповідний простір художнього твору. Існує чимала кількість типологій оповідних рівнів (Р. Барт, Ж. Женетт) і наративних світів (У. Еко, І. Рете), однак усі вони так чи інакше апелюють до категорій, які окреслюють і пояснюють сутність тієї текстової інстанції, яка координує всю стратегію викладу оповіді й звертається до читача.

Уведені в науковий ужиток французьким наратологом Жераром Женеттом поняття «всезнання» й «всюдибуття» (*omniprésence* і *non-focalisation*, або *focalisation zéro*, як одна з умов для формування всезнання оповідача), мають необхідною передумовою володіння оповідною інстанцією «настроевим контекстом» оповідної реальності, сформованої в тексті. У цьому разі йдеться, звісно, про ступінь оприявнення / затемнення в оповідному просторі художнього твору сторонньої для мікрокосму персонажів категорії наративного голосу.

У контексті становлення наратологічної термінології, лінгвісти відзначають спроби поєднати традиційні підходи до процесу текстотворення і суб'єктивно забарвленого сприйняття художнього цілого з новітніми напрямками проектування когнітивно-семіотичних і структуралістських моделей існування та функціонування художньої літератури.

З погляду структуралістської наратології, процес художньої комунікації в оповідному тексті є знаковим за своєю сутністю. Відтак, останній трактується як певний комплекс висловлень, що передбачає парадигматичні і синтагматичні відношення між системотвірними й формальними елементами та виявляє прагматичні й ідеологічні настанови суб'єктів висловлення. Ж. Женетт визначив наратив як систему, що ґрунтується на таких наративних фігурах, як темпоральні, модальні та суб'єктивні, і саме темпоральність виступає універсальною властивістю наративного тексту.

Посткласична наратологія відзначається «наратологічним поворотом», тобто проникненням наратології і її методики аналізу в інші дисципліни, отримуючи при цьому нові форми і втілю-

ючись у таких напрямках, як контекстуалістський, тематичний й ідеологічний.

Отже, як специфічна літературознавча дисципліна зі своїми іманентними завданнями і способами їх вирішення наратологія сформувалася в кінці 1960-х у результаті перегляду структуралістської доктрини з позицій комунікативних уявлень про природу мистецтва, про самий модус його існування. Саме тому, згідно зі своїми установками й орієнтаціями наратологія займає проміжне місце між структуралізмом, з одного боку, і рецептивною естетикою і рецептивною критикою, або школою реакції читача – з іншого. Якщо для першого в основному характерним є розуміння художнього твору значною мірою як автономного об'єкта, який не залежить ні від свого автора, ні від читача, то для других типовою є тенденція до «розчинення» твору в свідомості читача, який сприймає цей твір.

Наратологи, намагаючись уникнути крайнощів цих позицій, не відкидають самого поняття «глибинної структури», яке, на їх думку, лежить в основі усякого художнього твору, але головний акцент роблять на процесі реалізації цієї структури в ході активної діалогічної взаємодії письменника і читача. Фактично на теперішньому етапі свого існування наратологія може розглядатися як сучасна (і сильно трансформована) форма структуралізму, оскільки у більшості структуралістично орієнтованих дослідників 1970-х – 1980-х чітко виявилась тенденція до переходу на нараторські позиції.

2. Предмет і основні положення наратології

Предмет наратології є розповідна структура тексту в *комунікативному* розрізі: хто і кому розповідає, хто і як сприймає; хто бачить, з якої перспективи, як змінюється перспектива; як співвідносяться автор-розповідач-персонаж-реципієнт тощо.

Тому основні положення наратології можна сформулювати в таких тезах:

- 1) комунікативне розуміння природи літератури;
- 2) уявлення про акт художньої комунікації як про процес, який проходить одночасно на декількох розповідних рівнях;
- 3) переважний інтерес до проблеми дискурсу;
- 4) теоретичне обґрунтування численних розповідних інстанцій, які відіграють роль членів комунікативного ланцюга, по

якому здійснюється передача художньої інформації від письменника до читача, які знаходяться на різних полюсах процесу художньої комунікації.

Комунікативна природа літератури (як і усякого іншого виду мистецтва) передбачає: 1) наявність комунікативного ланцюга, який включає відправника інформації, повідомлення (комуніката), тобто автора літературного твору; сам комунікат (в даному випадку літературний текст); і отримувача повідомлення (читача); 2) знаковий характер комуніката, який потребує попереднього кодування знаків тексту відправником; 3) систему умовленості застосування знаків, тобто закономірно детермінованої співвіднесеності, по-перше, з позалітературною реальністю і, по-друге, з художньою традицією як системою прийнятих літературних конвенцій. Останні дві умови і роблять можливим сам процес комунікації, дозволяючи читачеві змістовно інтерпретувати літературний текст на основі власного життєвого досвіду і знань літературної традиції, тобто на основі своєї літературної компетенції.

Наратологи концентрують увагу на тому факті, що художній твір, навіть у своїх формальних параметрах, не вичерпується сюжетом у точному розумінні цього терміну. Якщо виходити із введеного російськими формалістами визначення, що фабула – це те, про що розповідається у творі, а сюжет – яким чином це розповідається, то поняття сюжету виявляється недостатнім, і в цьому «яким чином» було виділено два аспекти. По-перше, формальна структура розповіді, яка стосується способу подачі і розподілення подій, про які розповідається (строго хронологічного чи ахронологічного викладу фактів і ситуацій, послідовності, причинності і зв'язності подій), часу, простору і персонажів: і, по-друге, способи подачі цієї формальної структури з точки зору прямого або непрямого діалогу письменника з читачем.

Пошуки формальних ознак письменника і читача всередині художнього твору – свідчення бажання об'єктивувати комунікативний процес в усіх його ланках з точки зору розповідного тексту. Оцінюючи загалом сучасний стан наратології, доводиться констатувати, що в її теоріях значно більше чисто логічних передбачень про належне, ніж безпосереднього спостереження над емпіричними даними, фактами, отриманими в результаті ретельного аналізу літературно-художніх текстів.

Наратологами був здійснений перегляд основних концепцій теорії оповіді з початку ХХ ст.: російських формалістів В. Проппа, В. Шкловського і Б. Ейхенбаума; принципу діалогічності М. Бахтіна; англо-американської індуктивної типології техніки розповіді (у вужчому сенсі – проблематики точки зору, розробленої в основному П. Лаббоком і уточнену Н. Фрідманом); німецькомовної комбінаторної типології З. Лайбфрида, В. Фюгера, Ф. Штанцеля і В. Кайзера, яка спирається на давню традицію німецького літературознавства розмежовувати форми оповіді від першої і третьої особи. Значний вплив на формування нратології справили також концепції чеського структураліста Л. Долежелі та російських дослідників Ю. Лотмана і Б. Успенського.

3. Напрямки розвитку нратології

Найтісніше нратологія пов'язана зі структуралізмом: відправним пунктом для кожного нратолога слугує стаття Романа Якобсона 1958 р. «Лінгвістика і поетика», де він представив схему функцій акту комунікації. Особливу роль відіграли праці французьких структуралістів А.-Ж. Греймаса, К. Бремена, Ц. Тодорова, які намагалися «у всій масі розповідей, які існують в світі», відшукати єдину «розповідну модель безумовно формальну, тобто, структуру або граматику розповіді, на основі якої кожна конкретна оповідь розглядалася би в термінах відхилень» від цієї базової глибинної структури. Ці пошуки «логіко-семантичних універсальних моделей «розповідних текстів» і спровокували створення тієї структурної поетики сюжетотворення, від якої відштовхувались і яку під впливом комунікативних і рецептивно-естетичних ідей розвивали в подальшому нратологи, намагаючись подолати структуралістичне уявлення про замкнутість і автономність літературного тексту і змістити акцент на ті рівні функціонування тексту, де найбільш чітко виявляється його дискурсивний характер. Головні представники нратології (Р. Барт, Л. Долежел, Ж. Женет, М. Баль, В. Шмід, С. Четман та інші) виявили та теоретично обґрунтували ієрархію розповідних інстанцій і рівнів, визначили специфіку відношень між розповіддю, оповіданням та історією. Інколи в рамках нратології виділяють специфічний напрям – аналіз дискурсу, відносячи до нього пізнього Р. Барта, Ю. Кристеву, Л. Деленбаха, М. Л. Прат-

та, М. Ріффатера, В. Бронзвара, П. Ван ден Ревеля, Ж. Курте, Ж.-М. Адама, К. Кебрат-Орекіоні та інших.

Основна відмінність між двома напрямками в наратології полягає в тому, що перший в основному досліджує наративні рівні, а другий – дискурсивні. В першому випадку в центрі аналізу – взаємодія розповідних інстанцій на макрорівні художньої комунікації літературного тексту в цілому. Цей макрорівень і формує комплекс ієрархічно організованих наративних рівнів, кожному із яких відповідає своя пара відправника і отримувача (конкретний автор – конкретний читач, абстрактний автор – абстрактний читач, фокалізатор – імпліцитний глядач), які виступають в ролі підрівнів по відношенню до макрорівня художньої комунікації літературного тексту. Усі ці інстанції, як правило, не реалізуються у формі, безпосередньо зафіксованій у тексті, а проявляються тільки опосередковано і можуть бути визначеними лише на основі аналізу своїх «слідів» у дискурсі. Вони знаходяться «над» текстом або «навколо» нього у вигляді «комунікативної аури», яка перетворює текст у феномен художньої комунікації.

У другому випадку, коли мова йде про «аналіз дискурсу», в центрі уваги – мікрорівень різних дискурсів, наочно зафіксованих у тексті. Таким чином, положення наратора, нарататора і актора в рамках дискурсивного аналізу уточнюється як таке, що перебуває знаходиться не стільки на наративних, скільки на дискурсивних рівнях. «Оповідь, – пише Ван ден Ревель, – представляє собою саму наочну поверхню наративного дискурсу. Тут комунікація базується на дискурсах, які висловлені нараторами та персонажами-акторами, слова яких цитуються наратором. Комбінація цих двох дискурсів утворює оповідь, розповідний зміст якої утворює історія, або дієгезис, тобто світ, який описується і світ, який цитується. Утворена таким чином оповідь якраз і є частиною романного світу, який розповідається локатором, тобто наратором, видимим або невидимим, експліцитним або імпліцитним, який, в свою чергу, адресується до свого співбесідника, нарататора, який також може бути експліцитним або імпліцитним.

Прихильники дискурсивного аналізу в основному зайняті дослідженням внутрішньо-текстової комунікації, під якою вони розуміють взаємовідношення різних дискурсів: дискурсу тексту і дискурсу персонажів, дискурсу про дискурс (мого дискурсу

су про його дискурс, його дискурсу про мій дискурс), дискурсу в дискурсі (своєму або чужому). Таким чином, в «дискурсивному аналізі» вивчається коло питань про рефлексивність і інтертекстуальність художнього тексту, близьке проблематиці взаємовідношення «свого» і «чужого слова», як вона була сформована М. Бахтіним (Ю. Кристева, Л. Деленбах, П. Ван ден Хевель).

Гамбурзький славіст Вольф Шмід у книзі «Наратологія» (1998, 2003), написаній російською мовою, формулює власну наратологічну теорію, включаючи численний матеріал західної та слов'янської наратології. Він аналізує вплив теорій В. Пропа, В. Шкловського, Ю. Тинянова, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Успенського та інших на формування цієї школи в західному літературознавстві.

Більшість із новоутворених напрямів дослідження наративу дослідники не вважають власне наратологію, оскільки в цьому разі йдеться лише про одичне залучення наративних моделей і наратологічних категорій до текстів певних жанрів або ж певних історичних епох. Такі підходи репрезентують всі види форм наративної теорії, аналізу чи застосування, що виникли в різних теоретичних школах дослідження наративу.

Так, навіть сам термін наратологія породжує нині чимало дискусій, оскільки вживається, щонайменше, у двох відмінних значеннях. По-перше, наратологія ототожнюється з наративними студіями, що значно розширює й урізноманітнює перспективу досліджень, оскільки охоплює будь-який наративно зорганізований дискурс: літературний, історіографічний, конверсаційний, кінематографічний або будь-який інший. По-друге, вона трактується також як відгалуження наративної теорії, що розвинулася в 60-70 роках ХХ століття головним чином у Франції під егідою структуралізму і його формалістського попередника.

Водночас чимало лінгвістів і наратологів погоджуються з тим, що посткласична наратологія являє собою сьогодні своєрідну «гібридну» форму, постаючи сумішню феміністської, когнітивної, риторичної та культурно-історичної наратологій. Крім того, загальноновизнаним є той факт, що саме структуралістська наратологія, еволюціонуючи, трансформувалася у справжню різноманітність нових підходів, серед яких є й такі, що втратили всі зв'язки й точки перетину зі структуралізмом. Відтак, у наратологічну традицію кінця ХХ і початку ХХІ століть увійшло

й закріпилося термінопоняття «наратологічні концепції» або «нові / сучасні наратології».

Суттєва відмінність між структуралістською наратологією та посткласичними наративними дослідженнями полягає в невинному інтересі останніх до процесу творення оповіді, а не до самого наративного тексту.

Класична наратологія пропагує дослідження власне самого оповідного тексту, тоді як посткласичні наративні студії віддають перевагу з'ясуванню *наративних стратегій і тактик* не лише в конструюванні історії й форматуванні оповіді, але й у її сприйнятті й декодуванні. Постструктуралістська наратологія постає, відтак, не просто частиною теорії літератури, а є самостійною інтерпретативною теорією.

Незважаючи на те, що сучасні дослідження в галузях, які включають дискурсивний аналіз, наратологію і наративну психологію, висвітлюють форми і функції історій, розвиток міждисциплінарного підходу до наративного аналізу все ще залишається на своїй початковій фазі. Чимало дослідників, фокусуючи увагу на зв'язку між наративом і пізнанням, постулюють ідею зближення гуманітарних і суспільно-наукових підходів у вивченні наративного тексту. Так, наратологи синтезують надбання традиційної наратології в інтерпретації терміна фокалізація і соціолінгвістичні дослідження оповідання історій, включають результати соціокультурних студій і матеріали праць із репрезентації в тексті «чужої» свідомості й зв'язків між оповідними рівнями, вибудовують *матрицю зміни перспективи* в оповіданнях, яка формує обізнаність про темпоральні й соціальні процеси конструювання знання. Саме завдяки цьому художній наратив може трактуватися як певним чином організована система мислення.

Розвивається нині й *візуальна наратологія (visual narratology* – термін М. Л. Раян), що передбачає створення ментального образу оповідної реальності, тобто активності, яка вимагає картографування виразних складників цієї реальності. Відтак, застосування так званих «візуальних карт» до аналізу наративного тексту вможливило вивчення просторової й топографічної організації текстуального світу, а також з'ясування специфіки метафоричного простору, який вибудовується мережею внутрішніх взаємозв'язків, які об'єднують теми, образи, звукове оформлення художнього твору.

Сьогодні виділяються щонайменше вісім напрямів розвитку нових наратологій:

1) *контекстуалістські, тематичні й ідеологічні підходи*, що передбачають застосування наратології до літературознавчих студій (*études littéraires*). Йдеться, наприклад, про контекстуалістську наратологію, порівняльну, прикладну феміністську, марксистську, тілесну та постколоніальну наратології;

2) *трансжанрові й трансмедіальні підходи* до наратології, які об'єднують наратологію і теорію жанрів, наратологію драми і поезії, наратологію й кінематограф, наратологію й інші види візуального мистецтва;

3) *прагматичні і риторичні різновиди* наратології, навколо яких групуються прагматична наратологія, етнічна й риторична наратології;

4) *когнітивна наратологія і метанаратології* (підходи, центровані на теорії рецепції);

5) *постмодерністські й посткласичні реконструкції класичної наратології*. У цьому разі йдеться про постмодерністську наратологію, постструктуралістську й динамічну наратології;

6) *лінгвістичні підходи* до наратології, серед яких виокремлюються власне лінгвістична, стилістична, соціолінгвістична наратології, аналіз дискурсу і наратологія, наратологія і теорія мовленнєвих актів;

7) *філософські наративні теорії*, що об'єднують теорію можливих світів, наратологію і теорії фікційності;

8) *інші міждисциплінарні теорії оповіді*: наратологія і штучний інтелект, антропологія і теорія оповіді, когнітивна психологія, когнітивна наука і теорія оповіді, теорія історіографії і теорія оповіді, теорія систем.

При цьому значна частина наратологів скептично ставиться до такі розлогої системи. Так, М. Флудернік акцентує увагу лише на чотирьох основних нових наратологічних школах, позиціонуючи теорію можливих світів, тематичну наратологію, прикладну лінгвістичну наратологію і постструктуралістську наратологію як напрями, що найповніше характеризують наративні студії кінця ХХ – початку ХХІ століття.

У контексті трактування наратології як опису процесу комунікації виключно всередині художнього цілого йдеться про власне структуралістську парадигму наратологічних студій. Як

тільки увага фокусується на складних етапах системи взаємовідношень тексту, автора й читача, мається на увазі постструктуралістська перспектива.

Серед теоретиків постмодернізму в різних галузях наукової думки стала поширеною концепція американського літературознавця Ф. Джеймсона про *наратив як особливу епістемологічну форму*, що організує специфічні способи емпіричного сприйняття. Навколишній світ стає доступним людині лише у формі історій, оповіданих про нього.

Наратологія постає сьогодні і «кореневою» метафорою психології, оскільки постулюється принцип самоорганізації людської свідомості за законами розгортання художнього тексту. Дж Брунер виділяє *наративний модус* самоосмислення і саморозуміння, який і виконує функції посередника при передачі людського досвіду. Його втілення у формі оповіді вможливорює осмислення останнього в інтерперсональній, міжособистісній сфері, оскільки форма наративу передбачає історично зумовлений досвід міжособистісних відношень. Наратив тлумачиться також як сюжетно-оповідна форма, що пропонує сценарій процесу опосередкування елементів соціального порядку й індивідуальних практик.

Когнітивна наратологія, яка має безліч точок дотику з *когнітивною психологією*, працює нині над розв'язанням двох основних проблем.

По-перше, йдеться про з'ясування когнітивного статусу оповіді), власне того, чим постає те текстове знання, яке передається читачам шляхом «обрамлення» в певну наративну форму. По-друге, чимало зусиль докладається для того, щоб розпізнати спосіб, у який ми вибудовуємо і розуміємо наратив, у тому числі художній, зважаючи на наші когнітивні компетенції. Так, оповідь аналізується не з погляду того, що в ній представлено, а з погляду того, яким чином читач ментально вибудовує те, про що оповідається.

Іншими словами, когнітивна наратологія, оперуючи поняттями наративна модель або наративна матриця, застосовує механізми когнітивного моделювання оповідної реальності художнього тексту.

Когнітивною структурою, яка формує інтерпретативну схему прозового твору є саме *наративна модель* (у І. А. Бехти – це

патерн) як певний спосіб форматування оповідної реальності. Така наративна модель може асоціюватися з фреймом, оскільки саме останній постає когнітивною структурою у феноменологічному полі людини, що ґрунтується на знанні про типові ситуації та пов'язаному із цим знанням очікуванні властивостей і зв'язків реальних або гіпотетичних об'єктів.

У цьому контексті слід наголосити на великому потенціалі наратологічних студій в аспекті моделювання *нاراتивної ідентичності письменника* через установлення й розкриття основних тенденцій, форм і принципів наративної тектоніки його прозових творів, тобто виокремлення авторських наративних стратегій у побудові й форматуванні його оповідної реальності.

Підвищений інтерес до художнього тексту й розробки типології текстової організації у лінгвістичній традиції кінця ХХ – початку ХХІ століття спричинив тенденцію, внаслідок якої виокремилася дисципліна, що студіює мовлення художньої літератури, а саме – *лінгвістика наративу*. Якщо наратологія з'ясує принципи функціонування наративу з теоретико-літературознавчих позицій, то лінгвістика наративу передбачає виявлення основних тенденцій форматування й ведення оповіді з погляду мовознавства. Ця наукова практика була започаткована працями російської дослідниці, мовознавця й текстолога О. В. Падучевої. Відтак лінгвістика наративу позиціонується як дисципліна, що вивчає формальні правила «витагування» з оповідного тексту всієї тієї семантичної інформації, яку отримує з нього людина як носій мови.

Дослідження художнього тексту з урахуванням його наративних характеристик дозволяє робити узагальнення й висновки не лише про лінгвістичну, але й про функціонально-смыслову сутність останнього, що сприяє в межах справжнього парадигмального зсуву зближенню літературознавства і лінгвістики.

Відтак, звернення лінгвопоеетологів до наратології, когнітивної й візуальної наратологій зокрема, шляхом з'ясування форм і принципів наративної тектоніки художнього твору / художніх творів певного історичного періоду, виявлення наративних засобів моделювання й відтворення оповідної реальності в наративному дискурсі відкривають дійсно нові можливості прочитання когнітивно-дискурсивної моделі художньої прози того чи іншого історичного періоду.

4. Принципи наративної типології. Наративні категорії та форми

У межах наратології продуктивно розвивається наративна типологія. Одним із її піонерів був німецький дослідник Отто Людвіг, який запропонував ще в кінці XIX ст. типологію «форм розповіді». Останні за часом і найбільш впливові та детальні типи класифікації запропоновано Ю. Мюсарра-Шредером та Я. Лінтвельтом.

Принципи наративної типології XX ст. були закладені англійським літературознавцем Персі Лаббоком на основі аналізу творчості Льва Толстого, Г. Флобера, В. Теккерея, Ч. Дікенса, Дж. Мередіта та О. де Бальзака. Метою дослідження було виявлення обмеженої кількості розповідних форм, які мають, однак, некінчене число можливих комбінацій. Виходячи з базової дихотомії між «показом» та «розповіддю» (showing/telling) – першої наративної категорії, Лаббок розрізняє два антитетичних модули презентації «історії»: сцену і панораму. Прикладом сценічного опису в «Пані Боварі» є поява Шарля Боварі в Руанському коледжі, за яким іде панорамна розповідь про його батьків, його дитинство та навчання. Під панорамою Лаббок розуміє принцип всезнання та всеприсутності розповідача.

Наступна наративна категорія – голос: «Іноді автор говорить своїм власним голосом, іноді він говорить вустами одного з персонажів книги», при цьому «він користується своєю власною мовою та своїми власними критеріями та оцінками» чи «знанням, усвідомленням та критеріями кого-небудь іншого».

Третім наративним принципом є опозиція між двома модусами розповіді: картинним та драматичним. У випадку картинного модусу розповідач створює «яскравий образ, зображення подій в дзеркалі якої-небудь сприймаючої свідомості». Демонстрацію цього модусу дослідник вбачав в описі балу в Воб'есарі, «картинно» показаного крізь розповідну перспективу Емми Боварі, а «драматичний» – у сцені сільськогосподарської виставки, коли відбувається освідчення Родольфа в коханні до Емми.

На основі цих критеріїв виводяться чотири розповідні форми: 1) панорамний огляд (panoramic survey); 2) драматизований розповідач (dramatized narrator); 3) драматизована свідомість (dramatized mind); 4) чиста драма (pure drama). Специфіка па-

нормального огляду полягає у відчутній присутності всезнаючого, всевідного автора, який стоїть над своїми персонажами та виключений з дії, і який своїм голосом та зі своєї точки зору за допомогою картинного модусу дає панорамне зображення романних подій (наприклад, у романах «Війна і мир» Льва Толстого, «Ярмарок марносластва» В. Теккерея). Драматизований розповідач припускає певний ступінь інтегрованості розповідача в романну дію: »Якщо розповідач історії присутній в цій історії, то автор виявляється драматизованим; автор тим самим знімає з себе тягар відповідальності за розповідь, яка тепер знаходиться там, де її зможе знайти і дати їй свою оцінку читач. Ніщо вже не вміщується в історію іззовні, твір є самодостатнім і не має ніякого відношення до кого-небудь поза межами своєї сфери». У даній розповідній формі наратор, не володіючи ні всезнанням, ні всюдисутністю, розказує, як правило, від першої особи, свою історію в «картинному» модусі з позиції індивідуалізованого, особистісного сприймання описаних подій (наприклад, »Історія Генрі Есмонда» В. Теккерея, «Девід Коперфілд» Ч. Діккенса, «Пригоди Гарі Річмонда» Дж. Мередіта). За Персі Лаббоком, недоліком цієї форми є рідкісність прямого, безпосереднього зображення сцен, оскільки «розповідь» десь домінує над «показом», та нездатність драматизованого розповідача безпосередньо зображати персонажів, достовірно передавати внутрішнє психічне життя навіть самого розповідача, чому заважає описовість, репортажність, ретроспективність викладу подій.

Цього недоліку, з точки зору Персі Лаббока, немає в розповідній перспективі драматизованої свідомості, яка дозволяє безпосередньо зображати психічне життя персонажа, поєднуючи в собі картинний модус зовнішнього світу з драматичним модусом показу внутрішніх переживань героїв. Прикладом такої форми для дослідника служить роман Генрі Джеймса «Посли», де події показуються з точки зору Ламберта Стрезера, однак його внутрішнє життя представлене «драматизованим» способом: »Хоча в «Послах» переважною точкою зору є точка зору Стрезера і здається, що вона не змінюється протягом всього роману, фактично відбувається її зміщення, яке здійснюється настільки вдало, що читач може досягти кінця роману і не помітити цього». Іншими словами, свідомість виявляється драматизованою саме в той момент, коли у читача виникає враження, що він присутній на

сценічному представленні внутрішніх переживань персонажа, на виставі «театру свідомості». При цьому досягається найбажаніший для Персі Лаббока ефект того, що здається ніби автор відсутній: «Автор не розказує історію свідомості Стрезера, він робить це таким чином, що вона сама себе розповідає, він її драматизує».

Наративна форма чистої драми найбільш близька до театральної вистави, оскільки тут розповідь дана у вигляді сцен, перспектива читача обмежена зовнішнім описом персонажів та їхніми діалогами. Внаслідок такої стратегії читач позбавляється доступу до внутрішнього життя дійових осіб і може лише здогадуватися про неї за непрямими натяками, виходячи зі «знаків, що бачать, і знаків, що чують», коли їхні думки та спонукальні мотиви передаються дією. В якості прикладу Персі Лаббок наводить «Незручний вік» Генрі Джеймса: «Тут немає ніякого внутрішнього бачення думок персонажів, ніякого огляду сцен, ніякого ретроспективного резюме минулого. Весь роман розгортається перед глядачем у вигляді сцен, і йому нічого не пропонується окрім вигляду та слів персонажів в ряду окремих епізодів. Фактично цей твір міг би бути надрукований як театральна п'єса; все, що не є діалогом, являє собою свого роду розширені сценічні ремарки, які надають діалогу того ефекту виразності, який могла би йому створити гра на сцені». Цю наративну форму Персі Лаббок вважає найдосконалішою.

Відповідно до смаків свого часу – часу формування формалістичних принципів, що лягли в основу «нової критики», Лаббок виступає прибічником деперсоналізації, демонструючи явне надання переваги «показу» за рахунок «розповіді, сцені на шкоду описові, об'єктивістськи безоціночному зображенню подій, що створює ефект самовідсторонення автора, на противагу суб'єктивно-емоційній розповіді, що наповнена авторськими коментарями: »Мистецтво роману починається лише тоді, коли романіст усвідомлює історію як матерію, яка повинна бути показана, яка має бути представлена таким чином, що вона сама себе розповідає». Відповідно до такої установки класифікація Персі Лаббока носить не стільки описовий, скільки оціночний характер, як послідовне сходження від «застарілих» розповідних форм до найбільш адекватного, з його точки зору, способу побудови роману.

5. Концепція точки зору та її різновиди

Послідовником концепції точки зору, закладеної Персі Лаббоком, був американський дослідник Норман Фрідман, який створив детальну розроблену систему її різновидів. Як і його попередник, він іде за принципом розмежування суб'єктивної розповіді (subjective telling), що здійснюється «видимим» наратором, та об'єктивним показом (objective showing), за яким стоїть «безособовий» розповідач, який викладає події від третьої особи.

У 1970-х рр. були сформульовані основні принципи німецькомовної розповідної типології (Е. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф.К. Штанцель, В. Шмід). Е. Лайбфрід у своїй класифікації використовує дві наративних категорії: розповідну перспективу та граматичну форму. В свою чергу в перспективі він виділяє «зовнішню» (Aubenperspektive) і «внутрішню» (Innperspektive), а в граматичній формі Ich-form – розповідь від першої особи та Er-form – розповідь від третьої особи.

Із комбінаторного сполучення цих критеріїв Лайбфрід виводить існування чотирьох наративних типів: 1) внутрішня перспектива + Ich-form – персонаж розповідає від першої особи історію, де він сам бере участь; 2) внутрішня перспектива + Er-form – персонаж «розповідає» від третьої особи історію, учасником якої він є (тобто розповідь від третьої особи подається через сприйняття однієї з дійових осіб); 3) зовнішня перспектива + Ich-form – розповідач використовує граматичну форму першої особи, щоб розповісти історію, де він не бере участі (наприклад, в просвітницькому гумористичному романі, де наратор постійно перериває розповідь своїми зауваженнями та роздумами в першій особі); 4) зовнішня перспектива + Er-form – так звана «позиція олімпійця», де наратор у третій особі розповідає історію, в якій він був відсутній як дійова особа.

Австрійський дослідник Ф.К. Штанцель, один із найбільш авторитетних сучасних наратологів, в основу своєї типології кладе три наративні категорії: 1) особи, яка служить показником тотожності чи нетотожності, роздільності світу наратора та світу акторів; 2) перспективи, що поділяється на зовнішню та внутрішню; та 3) модуса, де Штанцель спирається на традиційну дихотомію розповідь/показ (berichtende Erzählung/szenische Erzählung) (пор.: eigentliche Erzählung/szenische Erzählung

О. Людвіга, panoramic presentation/scenic presentation П. Лаббока, telling / showing Н. Фрідмана). Модус служить для протиставлення розповіді від особи індивідуалізованої, персоналізованого наратора сценічному зображенню, що передається через свідомість рефлектуючого персонажа (reflektor). Із взаємодії цих категорій дослідником виводяться три «базові» розповідні ситуації (аукторіальна; персональна, тобто «персонажна»; та Я-розповідна, де розповідь іде від першої особи), а також ціла гама опосередкованих наративних форм, кількість яких, згідно зі Штанцелем, теоретично безкінечна.

Голландський дослідник Я. Лінтвельт намагався узагальнити практично усі попередні типології та запропонував свою класифікацію наративних типів, виходячи з головного, на його думку, принципу-центра орієнтації читача в романному світі. Залежно від того, де знаходиться цей центр, у розповідачеві чи акторі, вчений установлює дві основні розповідні форми (гетеродієгетичну і гомодієгетичну) і три наративні типи: аукторіальний, акторіальний і нейтральний, з яких усі три присутні в гетеродієгетичній розповіді і лише два (аукторіальний і акторіальний) в гомодієгетичній. Відтак Лінтвельт вибудовує класифікацію, що складається з п'яти наративних типів, кожен з яких потім уточнює слідом за Б. Успенським у чотирьох планах: 1) перцептивно-психологічному, 2) часовому, 3) просторовому та 4) вербальному, даючи їм детальні характеристики.

Попри існування різних уточнювальних класифікацій наративних форм і типів всі вони, так чи інакше спираються на вище описані і не відіграють суттєвої ролі в практиці наратологічного аналізу окремих літературно-художніх творів.

Висновки

Таким чином, наратологія як теорія художньої розповіді вивчає систему різноманітних суб'єктно-композиційних елементів, форм і рівнів події розповідання в літературному творі. Значення наратологічного підходу до літ. твору полягає у встановленні комунікативної природи тексту на його глибинно-структурному рівні; з'ясуванні складності й багаторівневості розповідного процесу; виявленні специфіки суб'єктних дискурсів (розповідних інстанцій) у тексті й обґрунтуванні їх ролі і співвідношення у тексті.

3. ПЛАНИ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ І НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ ДО ПІДГОТОВКИ

Практичне заняття № 1

ОСОБЛИВОСТІ «ПОДІЇ РОЗПОВІДАННЯ» В РОМАНІ ГРЕМА ГРІНА «КІНЕЦЬ ОДНОГО РОМАНУ» (THE END OF THE AFFAIR)

План

1. «Кінець одного роману» у творчій біографії Грема Гріна.
2. Жанр роману як чинник його наративної своєрідності.
3. Співвідношення «події розповіді» і «події розповідання» в сюжеті і хронотопі твору.
4. Монолог і діалог у наративній структурі романі.
5. Метатекстуальні аспекти романного наративу.

Література

1. Greene, Graham. *The End of the Affair* / Graham Greene [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://flibusta.is/b/254832/read>.
2. Баррі, Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Кальницкая В. Б. Принципы организации зачинов и финалов в поздних романах Грэма Грина с повествованием от первого лица / В. Б. Кальницкая // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». Вип. 74. – 2016. – С. 283–289.
4. Кеба О.В. Наратор як детектив і детектив як наратор: версії Грема Гріна (*The End Of The Affair*) і Грема Свіфта (*The Light Of Day*) // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Вип. 42. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. – С. 16–21.
5. Лодж, Девід. Разные жизни Грэма Грина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/lodge.html>.

6. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
7. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
8. Шишкин К.Г. «Конец одного романа» Г. Грина как художественная разновидность автобиографии // Антропология литературы: методологические аспекты проблемы: сб. науч. ст. В 3 ч. Ч. 2 / ГРГУ им. Я. Купалы. – Гродно: ГРГУ, 2013. – С. 128–133.

Практичне заняття № 2

РОМАН ВІЛЬЯМА ГОЛДІНҐА «ШПІЛЬ» (THE SPIRE) ЯК МОНОРОЗПОВІДЬ

План

1. Роман «Шпиль» у творчій біографії Вільяма Голдінґа.
2. Наратор і центральний персонаж роману: співвідношення знання, розуміння й інтерпретації сюжетних подій.
3. Особливості композиції роману.
4. Часопросторова структура твору.
5. Роль мотиву в організації художнього матеріалу. Система мотивів та особливості їх художнього втілення.
 - 5.1. Мотив храму.
 - 5.2. Мотив видіння.
 - 5.3. Мотиви «ожилого каменю» і «варти».
 - 5.4. Мотив «притулку».
 - 5.5. Мотив «пожирання».

Література

1. Golding W. The Spire. – Any edition.
2. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы : Очерки русской литературы XX века / Борис Гаспаров. – М. : Наука, Издат. фирма «Восточная литература», 1994. – 303 с.
3. Елистратова А. А. Уильям Голдинг и его роман «Шпиль» // Иностранная литература. – 1968. – № 10. – С. 211–218.

4. Ефимова Д. А. Библейские мотивы и образы в романах У. Голдинга «Повелитель мух» и «Шпиль»: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья». – СПб., 2009. – 20 с.
5. Кеба А.В. А. Платонов и У. Голдинг: амбивалентность притчевого мышления // Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи. – Каменец-Подольский: Абетка-НОВА, 2001. – С. 256–269.
6. Павличко С. Філософські романи Вільяма Голдінга / Соломія Павличко // Павличко Соломія. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 457–487.
7. Шаповал О.Г. Художня філософія Вільяма Голдінга. – Кам'янець-Подільський: «ТОВ Друкарня «Рута». – 204 с.

Практичне заняття № 3

НАРАТИВНА ГРА В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА «ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» (THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN)

План

1. Роман «Жінка французького лейтенанта» у творчій біографії Джона Фаулза.
2. «Жінка французького лейтенанта» як синтез класичної традиції і постмодерністських художніх стратегій.
3. Трансформація матриці вікторіанського роману.
4. Інтертекстуальна складова роману. Функціональна роль епіграфів.
5. Наратор і читач в структурно-нاراتивній організації тексту. Залучення читача як наративна стратегія.

Література

1. Fowles, J. The French Lieutenant's Woman. – Any edition.
2. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона (О романе Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта») // Дж. Фаулз. Любовница французского лейтенанта. СПб., 1993. С. 444–458.

3. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – 504 с.
4. Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 160–167.
5. Микеладзе Н.Э. Женщина французького лейтенанта (історія написання) // Энциклопедия мировой литературы. – СПб. : Невская книга, 2000. – С. 174.
6. Павличко С. Д. Інтелектуальна проза Джона Фаулза // Всесвіт. 1989. № 5. – С. 116–121.
7. Зубрицька Марія. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

Практичне заняття № 4

РОМАН КАДЗУО ШИГУРО «ЗАЛИШОК ДНЯ»

(THE REMAINS OF THE DAY):

ПОЕТИКА НЕНАДІЙНОЇ НАРАЦІЇ

План

1. Роман «Залишок дня» у творчій біографії Кадзуо Ішигуро.
2. Своєрідність сюжетно-композиційної організації твору.
3. Наративна структура роману як мультиперспектива англійськості: погляди «знизу», «зверху», «зсередини».
4. Історія в особистісних вимірах: «версії» історії від різних персонажів роману.

Література

1. Ishiguro, Kazuo. The Remains of the Day. – Any Edition.
2. Ишигуро, Кадзуо // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Ответственный редактор А. П. Саруханян. – М. : Наука, 2005. – С. 179–181.
3. Бойнійська О. Сособиста та суспільна історія в романі Кадзуо Ішигуро «Залишок дня» // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2011. Вип. 38. – С. 74–78.
4. Джумайло О. За границями гри: англійський постмодерністський роман. 1980-2000 / Ольга Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 5–45.

5. Жлуктенко Н.Ю. Топос у романах Кадзуо Ішігуро / Н. Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 191–195.
6. Селитрина Т.Л. Текст – герой – автор (заметки о творчестве К. Исигуро) [Электронный ресурс] / Т. Л. Селитрина. Режим доступа к тексту: http://www.mosinyaz.com/conferences/mnk7_doklady_s7/.
7. Стовба А. С. Образ дворецкого в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня»: кросс-культурный аспект [Электронный ресурс] / Анна Стовба. – 13 с. Режим доступа к тексту: http://www-philology.univer.kharkov.ua/katedras/prof_sites/stovba/stovba_k_isiguro.pdf.
8. Wester-Thomas D. Identity, Identification and Narcissistic Phantazy in the Novels of Kazuo Ishiguro [Электронный ресурс] // Diane A. Webster Thomas. – The thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy, University of East London, 2012. – 229 p. Режим доступа к тексту: http://roar.uel.ac.uk/3451/1/2013_PhD_Webster_Thomas.pdf.
9. Wroe N. Kazuo Ishiguro: Living Memories [Электронный ресурс] / Nicholas Wroe. Режим доступа к тексту: <http://www.theguardian.com/books/2005/feb/19/fiction.kazuoisiguro>.

Практичне заняття № 5

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У СТРУКТУРІ НАРАТИВУ: РОМАН ДЖОНАТАНА КОУ «ПОКИ НЕ ВИПАВ ДОЩ» (THE RAIN BEFORE IT FALLS)

План

1. Роман «Поки не випав дощ» у творчій біографії Джонатана Коу.
2. Особливості сюжету і системи персонажів роману. Випадковість, закономірність, зумовленість, напередвизначеність у подієвій парадигмі.
3. Хронотопна структура твору. Роль паралелей між часовими потоками подій.
4. Специфіка фотографічного екфразису в інтермедіальній площині.
5. Співвідношення різних форм розповіді у структурі наративу.

Література

1. Coe, Jonathan. *The Rain Before It Falls*. – Viking Press, 2007. – 277 p. or: <http://flibusta.is/b/418362>.
2. Laity, Paul (29 May 2010). «Jonathan Coe: A Life in Writing» // *The Guardian*, 29 May 2010.
3. «Only the lonely» // *The Guardian* 8 September 2007. Retrieved 22 July 2010.
4. Джонатан Коу: «Я бы мог написать о Стравинском» [Электронный ресурс] // <https://daily.afisha.ru/brain/3843-ya-ne-veryu-v-evolyuciyu-romana/>

Практичне заняття № 6

СПЕЦИФІКА РАМКОВОГО НАРАТИВУ В РОМАНІ МАРГАРЕТ ЕТВУД «СЛІПІЙ УБИВЦЯ» (THE BLIND ASSASSIN)

План

1. Роман «Сліпий убивця» у творчій біографії Маргарет Етвуд.
2. Система персонажів роману.
3. «Роман у романі» як основний принцип наративу.
4. Своєрідність часопросторової організації.
5. Елементи «mockumentary» у наративній структурі тексту.

Література

1. Atwood M. *The Blind Assassin* / Margaret Atwood [Electronic resource]. – Mode of access: <http://flibusta.is/b/132793/download>.
2. Бехта Наталя. «Frame narratives»: рамкова структура оповіді, її види та функції // *Вісник Львівського університету. Серія Іноземні мови*. – 2012. – Випуск 19. – С. 29–36.
3. Воронцова М. Ю. Проблемы изучения канадской литературы в современном литературоведении // *Від бароко до постмодернізму: Зб. наук. пр. – Д. : ДНУ, 2002. – С.238-243.*
4. Воронцова М. Ю. Своєрідність романістики Маргарет Етвуд : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / М.Ю. Воронцова. – Д. : ДНУ, 2005. – 21 с.

5. Кудишина Анна. Маргарет Этвуд «Слепой убийца»: загадки и лабиринты смысла // <http://www.rewizor.ru/literature/reviews/margaret-etvud-slepoj-ubiytsa-zagadki-i-labirinty-smysla/>
6. Cooke N. Margaret Atwood : A Critical Companion / Nathalie Cooke. – Connecticut : Greenwood Publishing Group, 2014. – 192 p.
7. Houppert, Karen. «The Blind Assassin» by Margaret Atwood // <http://www.salon.com/2000/09/12/atwood/>

Практичне заняття № 7

МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР ІСТОРІЇ В РОМАНІ М. ОНДАТЖЕ «АНГЛІЙСЬКИЙ ПАЦІЄНТ»

План

1. Специфіка художнього осмислення подій Другої світової війни у романі.
2. Колоніальна і постколоніальна проблематика твору.
3. Принципи діалогізму й поліфонії у романі.
4. Система персонажів роману як вираження мультикультурності світу.
5. Жанркові і поетико-стильові особливості роману.

Література

1. Ондаатже М. Англійський пацієнт : Роман. – Будь-яке видання.
2. Авраменко И.А. Поэтика проницаемых границ: «Английский пациент» М. Ондаатже как роман-воспоминание // Режим доступа : <https://elibrary.ru/item.asp?id=28914227>.
3. Ежов П.С. Художественное своеобразие прозы М. Ондаатже: эволюция творчества: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Москва: РГБ, 2004. – 208 с.
4. Іванова Н.В. Інтерпретація історії у романі М. Ондаатже «Англійський пацієнт» // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер. : Філологія. Літературознавство. – 2010. – Т. 135, Вип. 122. – С. 34-39. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2010_135_122_9.

5. Едвард Саїд. Культура й імперіялізм. – К.: «Критика», 2007. – 608 с.
6. Zepetnek, Steven T. de. Michael Ondaatje's *The English Patient*, 'History', and the Other // <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/>
7. «Английский пациент»: Интервью с Майклом Ондатже / «The English Patient»: An interview with Michael Ondaatje // <http://cinema-translations.blogspot.com/2008/01/english-patient-interview-with-michael.html>.

Практичне заняття № 8

СТРУКТУРНО-НАРАТИВНА ФУНКЦІЯ «ПЕРСОНАЖА-ПОСЕРЕДНИКА» В РОМАНІ ВІЛЬЯМА СТАЙРОНА «ВИБІР СОФІ» (SOPHIE'S CHOICE)

План

1. Роман «Вибір Софі» у творчій біографії Вільяма Стайрона.
2. Дискурс соціальної та екзистенціальної проблематики роману як чинник його наративної структури.
3. Концепції точки зору і наративної фрагментації в художній стратегії роману.
4. Система нараторів роману. Образи Стінго, Софі і Натана.
5. Засоби створення художньої поліфонії.

Література

1. Styron W. *Sophie's Choice*. – Any Edition.
2. Дубініна О. В. У межах чи поза межами? Творчість Вільяма Стайрона в контексті художніх пошуків новітньої доби : монографія. – К. : Наукова думка, 2011. – 360 с.
3. Мараховська Т. А. Проблема особистості в романах Вільяма Стайрона: автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.04/ Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2005. – 20 с.
4. Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. – М. : Прогресс, 1967. – 320 с.
5. Хваль Л. В. Ф. Достоевський і «Південна школа» американського роману: (Типологія і контактено-генетичні зв'язки) :

- дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. – К., 2001. – 200 с.
6. Бондарь Н.Ю. Своеобразие архетипа дороги в романе В. Стайрона «Выбор Софи» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. – 2015. – Вип. VIII. – С. 90–99.
 7. Стеценко Е. А. Судьбы Америки в современном романе США. – М. : Наследие, 1994. – С. 96–113.
 8. Зверев А. М. Логика литературного десятилетия // Литература США в 70-е годы XX века. – М. : Наука, 1983. – С. 11–79.

Практичне заняття № 9

«МОНТАЖНИЙ НАРАТИВ» У РОМАНІ ДЖОЗЕФА ХЕЛЛЕРА «УЯВИ СОБИ КАРТИНУ» (PICTURE THIS)

План

1. Роман «Уяви собі картину» у творчій біографії Джозефа Хеллера.
2. Соціально-політична та культурно історична проблематика роману як чинник його жанрової своєрідності.
3. Хронологічна структура твору, принципи встановлення типологічної відповідності між різними часовими планами.
4. Особливості монтажно-поліфонії роману.
5. Інтермедіальність у поетико-стильовій парадигмі твору.

Література

1. Heller Joseph. Picture This. – Any edition.
2. Салимов А.Н. Эволюция романного творчества Джозефа Хеллера : автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Казань : Казанский гос. ун-т, 2010. – 22 с.
3. Бігун Б. Я. Постмодерністський образ світу (на матеріалі західноєвропейських і американських романів 80-х рр. XX століття) : автореф. дис. ... канд. філол. н. – Київ : Інститут літератури НАН України. – 20 с.
4. Харитонов О. А. Композиционный полифонизм : генезис и структурные модификации (на материале романной прозы XIX-XX веков) : автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Елец : Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2010. – 22 с.

5. Венедиктова Т. Хеллер Дж. // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 2 : Л – Я / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – С. 711–712.

Практичне заняття № 10
МЕТАТЕКСТУАЛЬНИЙ НАРАТИВ У РОМАНІ
ДЖУЛІАНА БАРНСА «ФЛОБЕРОВА ПАПУГА»
(FLAUBERT'S PARROT)

План

1. Метатекст: проблеми теорії.
2. Жанрова специфіка роману «Флоберова папуга».
3. Особливості наративного «центру» і «точок зору».
4. Інтертекстуальні елементи в романі.
5. Проблема митця і творчості у романі.

Література

1. Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. Any edition.
2. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA. 2001. – 382 с.
3. Зверев А. Барнс, Джулиан // *Энциклопедический словарь английской литературы XX века* / Ответственный редактор А. П. Саруханян. – М. : Наука, 2005. – С. 38-40.
4. Феномен Джулиана Барнса: Круглый стол // *Иностранная литература*. 2002. № 7. С. 265–284.
5. Сысоева Ю.Н. Метаповествовательные формы в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера» // *Филология и культура. Philology and Culture*. 2013. № 2 (32). С. 251–254.
6. Тупахіна О.В. Поетика постмодерністської притчі (на матеріалі творчості Джуліана Барнса) : автореф. дис. ... канд. філол. н. – Київ, 2007. – 20 с.
7. Barnes J. *Gustave Flaubert's last letters: Julian Barnes reads between the lines of Flaubert's letters on sex, art, bankruptcy and cliffs* // *Times literary supplement*. – L., 2008. – 12.03. – Mode of access : <http://mural.uv.es/eplenie/articles19>.

4. ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

Використовуючи схему аналізу літературно-художнього твору, здійснити самостійний аналіз одного із запропонованих у поданому нижче списку літературно-художніх творів.

Схема аналізу літературно-художнього твору (епічного)

1. Історія створення в контексті творчої біографії письменника.
2. Тематика.
3. Проблематика.
4. Жанрова специфіка.
5. Загальна структура (архітектоніка) твору.
6. Хронотоп у співвідношенні з реальним часом і простором.
7. Основні хронотопні моделі, мотиви і образи (лінійність-циклічність, відкритість-закритість, дорога, поріг, вікно тощо).
8. Сюжет, основні сюжетні лінії.
9. Принципи сюжетотворення.
10. Система персонажів твору.
11. Принципи співвідношення персонажів (зовнішні і внутрішні зв'язки).
12. Особливості творення окремих образів персонажів. Роль екстер'єрних та інтер'єрних деталей у розкритті характерів та ідеї твору.
13. Портрет (зовнішність) персонажа у системі елементів творення його образу.
14. Характеристика композиції розповіді. Домінантний тип розповіді.
15. Діалоги, монологи, описи, відступи, роздуми і їх місце в структурі розповіді.
16. Мовно-стильова домінанта твору.
17. Мовленнева структура твору: співвідношення і функції різних зображальних-виражальних засобів художнього мовлення.
18. Деталі предметно-художньої зображальності та їх роль у поезиці твору.
19. Особливості вираження авторської позиції (прямі/опосередковані форми).
20. Загальний висновок про ідейно-художні особливості твору.

Список творів для аналізу

1. Хуствед С. Що я любив / What I Loved.
2. Хорнбі Н. Довге падіння / A Long Way Down.
3. Фоєр Дж. Страшенно голосно і неймовірно близько / Extremely Loud and Incredibly Close.
4. Флег Ф. Ласкаво просимо у світ, дівчинко! / Welcome to the World, Baby Girl!
5. Фаулз Дж. Деніел Мартін / Daniel Martin.
6. Тартт Д. Щиглик / The Goldfinch.
7. Сміт З. Збирач автографів / The Autograph Man.
8. Поланік Ч. Щоденник / Diary.
9. Пірс Й. Вказівний перст / An Instance of the Fingerpost.
10. Остер П. Скляне місто / City of Glass.
11. Моррісон Т. Джаз / Jazz.
12. Мердок А. Дитя слова / A Word Child.
13. Мейлер Н. Американська мрія / An American Dream.
14. Лодж Д. Хороша робота / Nice work.
15. Левицька М. Коротка історія тракторів по-українськи / A Short History of Tractors in Ukrainian.
16. Коу Дж. Клуб ракалій / The Rotters' Club.
17. Карр Дж. Місяць за містом / A Month in the Country.
18. Капоте Т. Інші голоси, інші кімнати / Other Voices, Other Rooms.
19. Шигуро К. Митець плинного світу / An Artist of the Floating World.
20. Ірвінг Дж. Вдова на один рік / A Widow for a Year.
21. Етвуд М. Вона ж Грейс / Alias Grace.
22. Грін Г. Монсеньйор Кіхот / Monseniour Quixote.
23. Голдінг В. Вільне падіння / Free Fall.
24. Вотерс С. Тонка робота / Fingersmith.
25. Бредбері М. Професор Кримінале / Doctor Criminal.
26. Бенкс Й. Осина фабрика / The Wasp Factory.
27. Бейнбрідж Б. Хазяїн Джорджи / Master Georgie.
28. Барнс Дж. До того як вона зустріла мене / Before She Met Me.
29. Баллард Дж. Імперія сонця / Empire of the Sun.
30. Акройд П. Записки Платона / The Plato Papers.

5. ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕТОДИКИ «ПІЛЬНОГО ЧИТАННЯ» І ПЕРЕВІРКИ ЗНАННЯ ТЕКСТІВ АНАЛІЗОВАНИХ ТВОРІВ

5.1. РОМАН ҐРЕМА ҐРІНА «КІНЕЦЬ РОМАНУ» (THE END OF THE AFFAIR)

1. Текст роману розбито на ... частини:
а) дві; б) три; в) п'ять.
2. Роман містить розділів (усього):
а) 18; б) 24; в) 32.
3. Доповніть фразу пропущеним словом. «Кажуть, вічність – це не тяглість часу, а ... його»:
а) зупинка; б) брак; в) тягар.
4. Моріс Бендрікс:
а) письменник; б) художник; в) чиновник.
5. Батьки Моріса Бендрікса:
а) померли; б) живі; в) батько живий.
6. Генрі Майлз:
а) письменник; б) художник; в) чиновник.
7. Кромптон:
а) священник; б) проповідник; в) банкір.
8. Данстан:
а) колега Генрі; б) начальник Генрі; в) підлеглий Генрі.
9. Вотербері:
а) письменник; б) художник; в) літературний критик.
10. Сильвія:
а) молода письменниця; б) молода вчителька;
в) молода співачка.
11. Свою пиху письменника Бендрікс називає:
а) необґрунтованою; б) логічною;
в) інтуїтивною.
12. Доповніть фразу пропущеним словом. «Якщо ця книжка зі-б'ється з прямого курсу, то це тому, що я заблукав у незнамому й не маю ...»:
а) карти; б) компасу; в) маршруту.
13. Фізичний недолік Бендрікса:
а) поганий зір; б) слабке серце; в) кульгавий.

14. Фізичний недолік Бендрікса спричинений:
а) травмою у дитинстві;
б) пораненням; в) вроджений.
15. Доповніть фразу пропущеним словом. «На початку цієї книжки я сказав, що це історія ненависті, а тепер ...»:
а) переконався; б) засумнівався; в) навпаки.
16. Зв'язок Моріса і Сари розпочався:
а) 1935; б) 1939; в) 1944.
17. Зв'язок Моріса і Сари тривав:
а) три роки; б) п'ять років; в) сім років.
18. Сара припинила стосунки з Морісом у:
а) січні 1940; б) серпні 1942; в) червні 1944.
19. З 1944 по 1946 Моріс бачив Сару:
а) один раз; б) двічі; в) сім разів.
20. Доповніть фразу пропущеним словом. «повіям, наче світляч-кам-самицям, доводилося сигналізувати про себе ...»:
а) свистом; б) співом; в) світлом.
21. Доповніть фразу пропущеним словом. «Сара не знала ...»:
а) сумнівів; б) горя; в) ревнощів.
22. Доповніть фразу пропущеним словом. «На відміну від усіх нас, вона вміло ухилялася від чуття ...»:
а) страху; б) сумнівів; в) провини.
23. Прізвище Річарда:
а) Scott; б) Simpson; в) Smythe.
24. Доповніть фразу пропущеним словом. «Я ж не можу ходити ...»:
а) у форменому картузі;
б) у поношеному костюмі; в) без шляпи.
25. На початку твору Моріс Бендрікс планує написати роман про:
а) високого чиновника;
б) прем'єр-міністра; в) шпигуна.
26. Ім'я сина містера Паркіса:
а) Артур; б) Ланс; в) Фред.
27. Щоденник Сари починається:
а) 12 червня 1939; б) 12 червня 1944;
в) 12 червня 1946;
28. Щоденник Сари закінчується:
а) 12 лютого 1944; б) 12 лютого 1945;
в) 12 лютого 1946.
29. Моріс хотів би розчинити слово «affair»:

- а) каустичною содою; б) аміаком;
в) сірчаною кислотою.
30. Моріс ненавидить слово «*affair*», бо воно містить у собі:
а) зраду; б) натяк; в) початок і кінець.
31. Доповніть фразу пропущеним словом. «У кожної професії своя ...»:
а) гідність; б) правда; в) специфіка.
32. «Ікс» при знайомстві з ним виявився:
а) художником; б) адвокатом; в) проповідником.
33. Річард Сміт проповідує:
а) віру і надію; б) надію без віри; в) віру без надії.
34. Річард Сміт проповідував:
а) на площі; б) у церкві св. Павла; в) у синагозі.
35. Річард Сміт пояснив Морісу зникнення плями з обличчя лікуванням:
а) електрикою; б) цілющою водою; в) сумішню мазів.
36. У процесі роботи над твором Моріс добивається, аби всі персонажі були:
а) задіяні в сюжеті; б) живі;
в) висловлювалися відповідно до свого статусу.
37. Персонаж, опис якого не вдається, обтяжує помисли Моріса, як:
а) непідйомний тягар; б) невиконана вчасно справа;
в) неперетравлена страва.
38. Доповніть фразу пропущеним словом. «Ніч за ніччю Генрі і я спимо пліч-о-пліч, ...»:
а) як намогильні фігури; б) наче виконуємо обряд;
в) як чужісінькі люди.
39. Моріс вважає, що Бог ставиться до декого з нас, як до:
а) поганих учнів; б) рабів свого задуму;
в) невдалих персонажів літературного твору.
40. Про кого Моріс говорить: «ми зжилися так, як два старі парубки, що роками живуть разом»:
а) Генрі; б) Річарда; в) Паркіса.
41. Паркіс – людина, яка знає:
а) свою справу; б) своє місце; в) свою нікчемність.
42. Доповніть фразу пропущеним словом. «Паркіс скидався на маленького ...»:
а) сніговика; б) гнома; в) лісовика.

43. В оригінальному тексті фраза «Ревнощі, принаймні я так завжди вважав, можуть бути тільки там, де є жадання» містить слово:

- а) desire; б) aspiration; в) will.

44. Доповніть фразу пропущеним словом. The Old Testament writers were fond of using the words 'a ... God':

- а) kind; б) jealous; в) Master.

45. На думку Моріса, Генрі, довідавшись про зраду Сарі, почувався:

- а) ще гірше за нього; б) все рівно краще за нього.

46. Генрі належав до партії:

- а) консерваторів; б) лібералів; в) лейбористів.

47. Доповніть фразу пропущеним словом. «Мене вабила письменницька робота, усе інше на світі було ...»:

- а) просто цікаво; б) чуже; в) байдуже.

48. У романі згадується один із найважливіших творів святого Хуана де ла Крус:

- а) «Світло і темрява»; б) «Світло і в темряві світить»;
в) «Темна ніч душі».

49. Доповніть фразу пропущеним словом. Пригадався східець, який скрипів:

- а) зрада; б) ревнощі; в) завжди.

50. Доповніть фразу пропущеним словом. «Вона завжди чутливо вловлювала настрій поцілунку, відчувала шепіт ...»:

- а) слова; б) думки; в) почуття.

51. Вона відповідала:

- а) «по-жахливому розсудливо»;
б) «винятково розсудливо»;
в) «невластиво розсудливо».

52. Моріс і Сара у стосунках користувалися кодовим словом:

- а) onion; б) garlic; в) pepper.

53. У романі постійно згадується лондонський парк:

- а) Коммон; б) Гайд-Парк; в) Блумсбері.

54. Про популярність письменника Бендрікса Сара дізнається:

- а) з газет; б) у книжковому магазині;
в) з фільму.

55. Доповніть фразу пропущеним словом. «цього вечора ... постелив нам ліжку»:

- а) консерватор; б) лейборист; в) ліберал.

56. Доповніть фразу пропущеним словом. «Я подумав, що ... на стінах дуже пасують до нашої майбутньої розмови»:
- а) роги; б) картини; в) рушниці.
57. Моріс і Генрі обідали в клубі:
- а) письменників;
б) вболівальників «Арсеналу»;
в) ветеранів війни.
58. Доповніть фразу пропущеним словом. «Моріс вкладає свій ... у письмо»:
- а) досвід; б) біль; в) страх.
59. Доповніть фразу пропущеним словом. «Невже не зуміла б полюбити ... свого чоловіка?»:
- а) занудність; б) чесність; в) пихатість.
60. Річард Сміт:
- а) кохав Сару;
б) намагався повернути її у свою віру;
в) ненавидів Сару.
61. Доповніть фразу пропущеним словом. Моріс «прискорював час розлучення ...»:
- а) гнівливістю; б) ревнощами; в) любов'ю.
62. Моріс і Сара вперше кохалися:
- а) у неї вдома; б) у нього вдома; в) в готелі.
63. Слова, що звучали «наче музична заставка впродовж усіх наших зустрічей»:
- а) кохаю тебе; б) не можу без тебе; в) я теж.
64. Доповніть фразу пропущеним словом. «глянувши на вітвар, подумки ... мовив»:
- а) застережливо; б) тріумфально; в) ніяково.
65. Доповніть фразу пропущеним словом. «Почавши описувати нашу історію, я гадав, що пишу про ненависть, але та ...»:
- а) has got mislaid; б) has got ended;
в) has got crashed.
66. Моріс про Сару: «вона ніколи ...»:
- а) не говорила правди; б) не вірила в себе;
в) нікого не кохала.
67. Доповніть фразу пропущеним словом. «У той час я не відчував ненависті до Всевишнього, адже зрештою ...»:
- а) вона відступилася; б) я виявився сильнішим;
в) відпустив її.

68. Морісу була замовлена книжка про:
а) генерала Гордона; б) лорда Чемберлена;
в) Вінстона Черчилля.
69. Моріс зустрів у читальні Британського музею:
а) Сару; б) Паркіса; в) Річарда.
70. Паркіс подарував Морісу:
а) сигаретницю; б) зажим для краватки;
в) пошільничку.
71. Доповніть фразу пропущеним словом. «Якщо перемога відкладається, то це ...»:
а) збуджує; б) забирає енергію; в) нервує.
72. Доповніть фразу пропущеним словом. «Сара стояла в кінці кожної ...»:
а) фрази; б) стежки; в) думки.
73. Доповніть фразу пропущеним словом. «Поки страждаєш, доти ...»:
а) живеш; б) кохаєш; в) ненавидиш.
74. Ключові слова зі сну Моріса про Сару:
а) «не забудь»; б) «не журися»; в) «не спокушай».
75. Річард узяв з кімнати Сари після її смерті:
а) розчіску; б) пасмо волосся; в) заколку.
76. Доповніть фразу пропущеним словом. «Ніхто не знає ... будь-чого»:
а) початку; б) причини; в) наслідків.
77. Доповніть фразу пропущеним словом. «... буває сильнішою від болю»:
а) цікавість; б) ненависть; в) потреба.
78. Лист від Сари вчасно не потрапив до Моріса, бо:
а) вона його не відіслала; б) його перехопив Генрі;
в) в адресі була помилка.
79. Доповніть фразу пропущеним словом. «Нехай собі хоч звідки відкопають докази, що Христа ...»:
а) вигадав Пілат; б) ніколи не було; в) не страчували.
80. Доповніть фразу Сари пропущеним словом. «... прикипіла до мого серця так само, як і любов»:
а) ревність; б) віра; в) злість.
81. Доповніть фразу пропущеним словом. «Пишучи, Ти старашся ...»:
а) любити людей; б) відображати правду;
в) втілювати ідеал.

82. Доповніть фразу пропущеним словом. «Сара мала дар діставати відповідь на свої ..., ще не проказавши їх»:
- а) запитання; б) прохання; в) молитви.
83. Доповніть фразу пропущеним словом. «вважав, що роман має десь дійти кінця, але тепер доходжу висновку, що всі ці роки мій реалізм...»:
- а) насправді був романтизмом;
б) знущався наді мною;
в) стояв на хибній основі.
84. Доповніть фразу пропущеним словом. «Як і Сара, я б не хотів бути міцним, наче:
- а) кінь; б) бик; в) лев.
85. В останньому листі Сара просила вважати її:
- а) католичкою; б) лютеранкою;
в) вільною від обітниць.
86. Доповніть фразу пропущеним словом. «Моем здобув популярність, а я наразі ще не дійшов до:
- а) такої висоти; б) такого гріха; в) святотатства.
87. Доповніть фразу пропущеним словом. «А якщо правда на боці Сари, то яке ж мізерне значення:
- а) кохання; б) мистецтва; в) віри.
88. Доповніть фразу пропущеним словом. «Байдужість подібна до пихи, і Вотербері, напевно, подумав, що я ...»:
- а) збайдужів; б) запишався; в) знахабнів.
89. Доповніть фразу пропущеним словом. «Я відчуваю, що всі мої книжки ...»:
- а) зарозумілі; б) поверхові; в) невдалі.
90. Доповніть фразу пропущеним словом. «Would that always be the case now? Not ..., but only the reminder of it»:
- а) love; б) desire; в) passion.
91. Доповніть фразу пропущеним словом. «Ніс збігав по його обличчі, як ... по стіні»:
- а) контрфорс; б) плющ; в) струмок.
92. Доповніть фразу пропущеним словом. «Зі смертю Сари кожна жінка почувалася...:
- а) безпечніше; б) впевненіше; в) розкутіше.
93. Доповніть фразу пропущеним словом. «Сам собою секс може бути дрібничкою, але коли доживеш мого віку, то знаєш, що він може стати...»:

- а) спокутою; б) втішанням; в) всім.
94. Доповніть фразу пропущеним словом. «Навіть ... спогадів повнився нею»:
- а) брак; б) смак; в) туман.
95. Для Сариної матері всі чоловіки:
- а) перелюбники; б) дріб'язкові; в) непутьові.
96. Доповніть фразу пропущеним словом. «Мати успішно навчила доньку, що один мужчина на все життя – це ...»:
- а) більш ніж достатньо; б) замало;
- в) по-католицькому.
97. Сара була католичкою, бо:
- а) була хрещена в дитинстві;
- б) прийняла католицтво перед смертю;
- в) виконувала всі необхідні обряди.
98. Доповніть фразу пропущеним словом. «Майже неможливо довести, що чогось ...»:
- а) бажаєш; б) забагато; в) немає.
99. Сара тримала свою матір:
- а) за наймичку; б) віддалік; в) у таємниці.
100. Дружба Моріса і Генрі наприкінці роману тримається на:
- а) обопільному горі; б) обопільній вірі;
- в) обопільному минулому.

5.2. РОМАН ВІЛЬЯМА ГОЛДІНГА «ШПИЛЬ» (THE SPIRE)

1. Кому присвячується роман?
а) Джуді; б) Джулії; в) Джейн.
2. Зі скількох розділів складається роман?
а) 10; б) 12; в) 14.
3. Настоятель Джослін вирішив увінчати собор шпилем, бо:
а) це була його мрія;
б) щоб довести, що немає нічого неможливого;
в) здійснити видіння.
4. Яка висота шпилю?
а) 18 дюймів; б) 400 футів; в) 25 дюймів.
5. Макет собору був схожий на:
а) людину, що лежала на спині;
б) на зрубану ялинку;
в) на панораму міста.
6. Завершіть слова Джосліна: «За весь цей час, поки я йшов своїм шляхом, собор став ...»:
а) моїм серцем; б) моєю плоттю; в) моїм хобі.
7. Хто з героїв кульгав, тягнучи за собою ліву ногу?
а) Джослін; б) Роджер; в) Пенголл.
8. Що належало до собору?
а) дзвіниця; б) двір і хатинка; в) колодязь.
9. Кожного ранку тінь хатинки падала на:
а) південно-східне вікно; б) північно-східне вікно;
в) південно-західне вікно.
10. Що турбувало Пенголла?
а) відносини з дружиною; б) відносини з робітниками;
в) будівництво собору.
11. Яку пораду дав Джослін Пенгоглу?
а) йти на компроміс; б) попросити вибачення;
в) треба терпіти.
12. Чого не вистачало Пенгоглу?
а) бажання; б) грошей; в) віри.
13. Пенголл звідусіль чекав:
а) каверзи; б) підтримки; в) допомоги.
14. Що приніс отець Адам Джосліну?
а) пакунок; б) листа; в) книгу.
15. Чому Джослін не поговорив з отцем Адамом?

32. По місту пронеслися чутки, що:
а) почалася війна; б) почалась чума;
в) зайнялась пожежа.
33. Макет шпилью був заввишки...:
а) 16 дюймів; б) 18 дюймів; в) 20 дюймів.
34. У кого була закохана Гуді?
а) у Роджера; б) у Джосліна; в) у Пенголла.
35. Джослін був впевнений в тому, що:
а) виконує волю Небесного Отця;
б) ангел його врятує; в) його душа спасена.
36. Джослін знову отримав листа від...:
а) леді Елісон; б) леді Мейсон; в) леді Інгрем.
37. Джослін з великим нетерпінням готувався до ...:
а) Дня Незалежності; б) Великого посту;
в) Різдва.
38. Якої висоти були вікна собору?
а) 35 футів; б) 50 футів; в) 70 футів.
39. Як називалася каплиця у якій відбувалися церковні служби?
а) каплиця Святих Апостолів;
б) каплиця Пресвятої Діви; в) каплиця Бога-Отця.
40. Чому Роджер переконував усіх припинити будівництво собору?
а) не було достатньо коштів;
б) через багато нещасних випадків;
в) собор не мав фундаменту.
41. Що зробив Джослін наприкінці розмови з Роджером?
а) обійняв його; б) розрахувався за виконану роботу;
в) попросив вибачення.
42. Коли Гуді Пенголл проходила крізь натовп, що люди зірвали з неї?
а) шапку; б) сумку; в) хустку.
43. Якого кольору волосся Гуді Пенголл?
а) чорного; б) русявого; в) рудого.
44. Кому Джослін завдячував своїм життям?
а) німому хлопцю; б) отцю Ансельму;
в) Роджеру.
45. Кого залишив чоловік?
а) Речел; б) Гуді; в) Джуді.
46. З ким себе порівнював Джослін?
а) з твариною; б) з деревом; в) з квіткою.

47. В якому місяці чотири «голови» собору були підняті на вежу?
а) в грудні; б) в березні; в) в червні.
48. Що відчував Джослін до Гуді Пенголл?
а) жалість; б) співчуття; в) ненависть.
49. Чим злякав Джослін Гуді Пенголл?
а) запискою; б) подарунком;
в) признанням у коханні.
50. Яке місце собору було наулюбленишим для Джосліна?
а) каплиця Пресвятої Діви;
б) кімната для сповіді; в) дах вежі.
51. На що чекала Гуді Пенголл?
а) на дитину; б) на повернення чоловіка;
в) на допомогу та підтримку.
52. З скількох веж складався собор?
а) 10; б) 12; в) 16.
53. Кому Джослін написав довгого листа?
а) пастору; б) тітці; в) абатисі.
54. Про що йдеться в листі?
а) про будівництво собору; б) про бідну жінку;
в) про Гуді Пенголл.
55. Чому люди зібралися біля собору вночі?
а) через пожежу; б) на службу;
в) через нещасний випадок.
56. Яку відповідь отримав Джослін з абатства?
а) негативну; б) позитивну; в) ніяку.
57. Що довелося Джослінові надіслати до абатства?
а) грошей; б) робітників; в) ікони.
58. Що сталося з Роджером?
а) вдарило струмом; б) зламав руку;
в) травма голови.
59. Яка була реакція Речел, коли побачила Роджера?
а) знепритомніла;
б) почала лущувати його мітлюю;
в) плакала.
60. Що сталося з Гуді Пенголл?
а) померла; б) викидень; в) втрата дару мови.
61. Хто відчував вину за те, що сталося з Гуді?
а) її чоловік; б) Роджер; в) Джослін.

62. Який предмет, на думку робітників, мав нечисту силу?
а) канат; б) драбина; в) вежа.
63. Роджер все більше почав відчувати потребу в ...:
а) алкоголі; б) грошах; в) спілкуванні.
64. По чий вині почали гнутися підпори?
а) Джеана; б) Роджера; в) Пенголла.
65. Що трапилося з канатом, коли Джослін спускався з вежі?
а) обірвався; б) розтягнувся;
в) залишився без змін.
66. Кого хотів обігнати Джослін?
а) ангела; б) диявола; в) пастора.
67. Скільки людей приїхало оглянути собор?
а) Візитатор і 2 пастора;
б) Візіонер і 7 помічників;
в) лише Візіонер.
68. Яке зауваження зробив Візіонер Джослінові?
а) стосовно сповіді; б) стосовно будівництва;
в) стосовно свічок.
69. Хто також вирішив нанести візит Джослінові?
а) тітка Енні; б) знайомий Вінченцо;
в) тітка Елісон.
70. Що першочергово хотіла отримати тітка?
а) їжу та одягу; б) фінансового звіту;
в) гарячої води та рушників.
71. Який колір Джослін асоціював з тіткою?
а) чорний; б) червоний; в) синій.
72. Тітка була...:
а) сестрою матері; б) сестрою тата;
в) не була рідною тіткою.
73. Що відчував Джослін по відношенню до тітки?
а) ненависть; б) жалість; в) розчарування.
74. Яким ароматом віяло від тітки?
а) ароматом прянощів; б) ароматом весни;
в) ароматом алкоголю.
75. Чому тітка фінансувала будівництво собору?
а) хотіла, щоб її прах зберігався в соборі;
б) була щедрою;
в) хотіла, щоб собор був названий на її честь.

76. Яку емоцій побачив у очах тітки?
а) страх; б) обурення; в) злість.
77. Яку травму отримав Джослін?
а) зламав руку; б) зламав ногу;
в) пошкодив спину.
78. Хто підтримував Джосліна під час лікування?
а) тітка Елісон; б) тітка Енні; в) отець Адам.
79. Яке питання задав отець Безликий Джослінові?
а) Чи можете ви бачити те, що чуєте;
б) Чи вірите ви у Бога?
в) Чи вірите ви у чудеса?
80. Кого бачив Джослін у своїх видіннях?
а) Гуді; б) Джеана; в) Пенголла.
81. Хто ігнорував Джосліна та затіяв суперечку?
а) Джеан; б) отець Ансельм; в) отець Адам.
82. Чи визнав свої помилки Джослін?
а) так; б) ні.
83. Яку пташку побачив Джослін?
а) ворона; б) зимородка; в) ластівку.
84. З якою пташкою він себе порівнював?
а) вороною; б) зимородком; в) ластівкою.
85. Кого хотів побачити Джослін?
а) тітку Елісон; б) Роджера; в) Речел.
86. У кого Джослін хотів попросити вибачення?
а) тітки Елісон; б) Роджера; в) отця Ансельма.
87. До якого висновку дійшов Джослін?
а) що, він робить усе правильно;
б) що, все йде так як має бути;
в) що, він приносить людям горе.
88. Що сталося між Роджером та Джосліном?
а) бійка; б) відверта розмова; в) суперечка.
89. Про що почав розповідати Джослін Роджеру?
а) про Речел; б) про тітку Елісон; в) про Гуді.
90. Що сталося з Роджером?
а) захворів; б) втратив руку; в) осліп.
91. Чим поїли Джосліна під час хвороби?
а) трав'яним відваром; б) маковим відваром;
в) відваром кори дуба.

92. Хто не хотів доглядати за Джосліном?
а) отець Ансельм; б) тітка Елісон;
в) отець Адам.
93. Яку комаху побачив Джослін?
а) муху; б) таргана; в) бджолу.
94. Яке останнє слово сказав Джослін?
а) Гуді; б) Вероніка; в) Речел.
95. З яким деревом порівняв отець Адам Джосліна?
а) дубом; б) яблунею; в) горіхом.
96. Як зрозумів отець Адам порух Джослінових губ?
а) як звертання до Бога; б) як прощання;
в) як вибачення.
97. Хто поклав святі дари на покійника?
а) отець Безликий; б) отець Ансельм;
в) тітка Елісон.
98. Шпиль в останньому погляді на нього Джосліна уподібнюється до:
а) піраміди; б) фонтану; в) меча.
99. Джослін проміняв чотирьох людей на:
а) «кам'яний молот»; б) «безглузде видіння»;
в) «божественне диво».
100. В останньому видінні Джосліна сплелися:
а) страх і радість; б) віра і зневір'я;
в) гордість і сором.

5.3. РОМАН ДЖОНА ФАУЛЗА «ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» (THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN)

1. Наукове захоплення Чарльза Смітсона:
а) антропологія; б) палеонтологія; в) філологія.
2. У романі розділів:
а) 60; б) 61; в) 62.
3. Який філософ найчастіше згадується серед авторів епіграфів:
а) Гегель; б) Шопенгауер; в) Маркс.
4. Який поет переважає серед авторів епіграфів:
а) Кітс; б) Браунінг; в) Теннісон.
5. Які дві віддушини байронізму називає наратор:
а) геній і розпутство; б) самотність і зневага;
в) вигнання і блукання.
6. З яким феноменом ХХ ст. порівнює розмови місіс Поултні зі слугами:
а) харизма; б) гестапо; в) манкурство.
7. Спляча Сара нагадує Чарльзові:
а) дівчину, яку він знав у Парижі;
б) натурницю Россетті; в) Венеру Боттічеллі.
8. Чарльзу на початку розповіді:
а) 22 роки; б) 32 роки; в) 42 роки.
9. Чарльз називав свою колишню пригоду в Парижі:
а) чорна ніч душі; б) біла богиня;
в) світла зоря весни.
10. Одна з найстрашніших масок, винайдених людиною:
а) модальне дієслово; б) займенник; в) вигук.
11. Як звали жінку, яку Чарльз «підібрав» на вулиці Лондона:
а) Ерні; б) Мері; в) Сара.
12. Батько Ернестини запропонував Чарльзу:
а) участь у комерційній справі;
б) участь у престижному клубі;
в) участь геологічній експедиції.
13. Сара для Чарльза – символ:
а) втрачених можливостей; б) набутої свободи;
в) вічної краси.
14. Чарльз, на його думку, перетворився на:
а) первісну людину; б) викопну істоту;
в) штучну істоту.

15. Прізвисько Сари у містечку Лам-Ріджис:
а) Актриса; б) Трагедія; в) Комедія.
16. Першу версія фіналу наратор приписує:
а) Чарльзу; б) Сему; в) Сарі.
17. Сара називає себе:
а) Паризька вільна дівця;
б) Велика Лондонська розпутниця;
в) Вавилонська блудниця Лайма.
18. Ернестіна померла:
а) 1914; б) 1939; в) 1945.
19. Ернестина порівнюється в Лаймі з:
а) сибірським в'язнем; б) вестіндійською рабинею;
в) паризькою ліаною.
20. З якою давньогрецькою скульптурою асоціюються еротичні видіння Ернестини:
а) Діонісійські містерії; б) Дискобол;
в) Лаокоон.
21. Дорога до Сироварні називалася:
а) сентиментальна стежка; б) стежка кохання;
в) стежка пригод.
22. Місіс Полтні для заспокоєння вживала:
а) опіум; б) лауданум; в) валеніум.
23. Верська пустош славилася як:
а) місце розпусти; б) гибельне місце; в) містичне місце.
24. Романіст стоїть на другому місці після:
а) Господа Бога; б) Драматурга; в) Персонажа.
25. Доповніть фразу пропущеним словом. «Я живу у вік Алена Роб-Грійє і ...»:
а) Ролана Барта; б) Юлії Кристевой; в) Джона Фаулза.
26. «Ми (романісти) знаємо, що світ це організм, а не:
а) Маріонетка; б) механізм; в) автомат.
27. У якому розділі йдеться про сутність сучасного автора:
а) 1-му; б) 13-му; в) 61-му.
28. Головна риса Гомо сапієнс:
а) впадає в ілюзії; б) зазіхає на несвоє;
в) втікає від реальності.
29. Майбутнє моделює нас:
а) візуальним уявленням його;
б) оптимістичним баченням його;
в) нерозумінням сутності.

30. Сем:
- а) кокні;
 - б) шулер;
 - в) гей.
31. Засмаглисть, на думку наратора, демонструє:
- а) соціально-сексуальний статус;
 - б) здорово-біологічний статус;
 - в) психологічну самовпевненість.
32. Сем був на:
- а) такого самого віку, як і Чарльз;
 - б) 10 років молодшим від Чарльза;
 - в) 10 років старшим від Чарльза.
33. Сем викликає літературні асоціації з:
- а) Семом із «Піквікського клубу»;
 - б) Семом із «Лаймхаузу»;
 - в) Семом із «Важких часів».
34. Як Сем ставився до Діккенса:
- а) улюблений письменник;
 - б) нічого не читав;
 - в) читав лише «Олівера Сміта».
35. Сем порівнюється у романі з:
- а) Санчо Панса;
 - б) Франкенштейном;
 - в) Големом.
36. Чарльз порівнюється з геологічним предметом:
- а) алмазом;
 - б) амонітом;
 - в) астартом.
37. На думку наратора, Чарльз у палєнотології був:
- а) видатним знавцем;
 - б) дилетантом;
 - в) профаном.
38. Інтересом Чарльза у палеонтології були:
- а) іхтіозаври;
 - б) морські котики;
 - в) морські їжаки.
39. Вік Ернестини:
- а) 21;
 - б) 29;
 - в) 33.
40. На думку наратора, «найпривабливішою» з трьох молодих жінок була:
- а) Мері;
 - б) Ернестина;
 - в) Сара.
41. Праправнучка Мері стала:
- а) порнодівою;
 - б) фотомоделлю;
 - в) актрисою кіно.
42. Батько Ернестини був:
- а) членом парламенту;
 - б) комерційним діячем;
 - в) успішним банкіром.
43. Чарльз належав до:
- а) спадкової аристократії;
 - б) нової буржуазії;
 - в) чиновницької касти.

44. Вікна будинку Ернестини в Лондоні виходили:
а) на Даунінг-стріт; б) на Гайд-парк;
в) на площу святого Павла.
45. Можливість – це ще не:
а) відкриті двері; б) перспектива;
в) вседозволеність.
46. Сара жила ніби в процесі тривалого:
а) очікування; б) заощаджування;
в) падіння.
47. Коли починаються романні події:
а) 1836; б) 1853; в) 1867.
48. Упродовж якого часу тривають події роману?
а) 1 рік; б) 2 роки; в) 5 років.
49. Найбільш значний вчинок у житті містера Поултні:
а) «коли одружився»;
б) «коли виступив проти дружини»;
в) «коли покинув його».
50. Чарльз звертається до Ернестини скороченим ім'ям:
а) Тіна; б) Ерні; в) Стіна.
51. Ернестина читає Чарльзу книжку:
а) «В'язень замку Іф»;
б) «Хазяйка замку Лагаре»;
в) «Привид замку Клеркенвілль».
52. Місіс Нортон була:
а) внучкою Чосера; б) внучкою Шерідана;
в) внучкою Теккеря.
53. Книжка місіс Нортон була хвалебною одою:
а) Флорінс Найтінгейл; б) Джейн Остен;
в) Джордж Еліот.
54. В англійському парламенті перше голосування щодо надання жінкам виборчого права було проведено:
а) 1837; б) 1867; в) 1897.
55. В якому році було опубліковано «Капітал» К.Маркса:
а) 1837; б) 1867; в) 1897.
56. Якого кольору очі у Сарі:
а) світло-сірі; б) темно-сірі; в) темно-карі.
57. В жертву чому були принесені всі риси зовнішності Сарі:
а) очам; б) губам; в) волоссю.
58. До чого вів дарвінізм:
а) до раціоналізму і позитивізму;

- б) до детермінізму і біхевіоризму;
в) до махізму і марксизму.
59. Яку заборонену в Англії книжку прочитав Чарльз:
а) «Декамерон»; б) «Паризькі таємниці»;
в) Пані Боварі».
60. Великий Британський Бог:
а) Точність; б) Тактовність; в) Зручність.
61. Яким виразом позначалося у вікторіанську добу все «смертельно нудне і старомодне»:
а) мокра курка; б) мокра свиня; в) мокра жаба.
62. Сем проявляв симпатію:
а) до Мері; б) до Ернестини; в) до Сари.
63. Наратор називає рішення Чарльза одружитися з Ернестиною (в контексті англійськості):
а) вірним; б) шаблонним; в) єдино можливим.
64. Вікторіанці не вміли мислити:
а) логічно; б) діалектично; в) системно.
65. Вікторіанство і екзистенціалізм співвідносяться як явища:
а) співвідносні; б) толерантні; в) несумісні.
66. Чарльза по отриманні листа від Сари охопив страх:
а) одруження; б) небезпеки; в) свободи.
67. В листі Сари було:
а) три слова; б) п'ять слів; в) сім слів.
68. У листі Сари була:
а) обіцянка; б) адреса; в) замальовка.
69. На кого ставав схожим Сем в очах Чарльза:
а) Урію Гіпа; б) Олівера Твіста; в) Пітера Пена.
70. Чарльз і Ернестина, згідно з першою сюжетною версією, народили:
а) 3 дітей; б) п'ятеро дітей; в) 7 дітей.
71. Куди потрапила після своєї смерті місіс Поултні:
а) в пекло; б) в чистилище; в) в рай.
72. Перший фінал дається у розділі:
а) 34-му; б) 44-му; в) 55-му.
73. Для опису Сари підходить лише:
а) метафора; б) гіпербола; в) оксюморон.
74. Характеристика Сари:
а) грайливо-зрадлива; б) смиренно-горда;
в) ласкаво-ніжна.

75. Вікторіанський час був схильний до:
а) манірності; б) багатослів'я; в) лихварства.
76. Наратор часто згадує філософа-екзистенціаліста:
а) Кіркегора; б) Сартра; в) Камю.
77. В останньому розділі за будинком Россетті спостерігає, а потім переводить годинник на 15 хв назад:
а) Сем; б) Чарльз; в) наратор.
78. В якій деталі зовнішності Сари крилась таємниця:
а) Губи; б) очі; в) волосся.
79. Якого кольору волосся Сари:
а) темне з відливом теплої бронзи;
б) блідо-жовте з пшеничним відливом;
в) чорне воронового крила.
80. Сара нагадує Чарльзу:
а) Каліпсо; б) Кліо; в) Клітемнестру.
81. Особисту трагедію якого письменника вікторіанської доби описує наратор:
а) Теніссона; б) Гарді; в) Мередіта.
82. Чарльз, сер Том і єпископський син після вечері в клубі рушили до:
а) «мамусі Терпсіхори»; б) «бабусі Єви»;
в) «тітоньки Венери».
83. З того моменту, коли він піднявся з колін, щоб заглянути в спальню, пройшло рівно:
а) тридцять секунд; б) шістдесят секунд;
в) дев'яносто секунд.
84. Чарльз після близькості з Сарою зрозумів:
а) що вона була незайманою;
б) що вона була недосвідченою;
в) що вона знала все.
85. У церкві Чарльз зрозумів, що:
а) Бога немає; б) Бог байдужий;
в) зв'язок із Богом перервався.
86. Обов'язок – це:
а) «діряве решето»; б) глиняний глечик»;
в) пустий мішок.
87. У церкві Чарльз пережив майже фізичне відчуття:
а) присутності Бога; б) втрати чогось найдорожчого;
в) роздвоєності.

88. Єдина твердиня в нашому житті:
а) любов; б) віра; в) надія.
89. Чарльз заманив у пастку:
а) страх; б) час; в) запах.
90. Сара у своєму розумінні сутності мистецького твору і його співвідношення з життям посилається на:
а) Байрона; б) Рескіна; в) Вайльда.
91. Із літературних творів найкращий путівник вікторіанською добою:
а) «Доктор Джекіл і містер Гайд»;
б) «Шерлок Холмс і доктор Ватсон»;
в) «Харді і Мередіт».
92. Чарльз разом із листом передав Сарі:
а) каблучку; б) медальйон; в) брошку.
93. Сара не отримала листа Чарльза, бо:
а) Сем не передав його; б) його втратили на пошті;
в) з'їхала з квартири днем раніше.
94. Як Доктор Гроган поставився до розторгнення заручин Чарльза:
а) схвалив; б) лиш стенив плечима; в) засудив.
95. Обличчя Америки дуже скоро набуло для Чарльза яскраво виражених:
а) первісних інстинктів; б) жіночих рис;
в) невинності.
96. Сума, яку просив Сем у Чарльза:
а) 100 фунтів; б) 200 фунтів; в) 300 фунтів.
97. Література, як правило, робить вигляд, що:
а) відображає дійсність; б) творить характери;
в) видумує сюжети.
98. Супутником Чарльза у потязі був:
а) якийсь бородань; б) якийсь збоченець;
в) якийсь торговець.
99. З погляду наратора, обличчя Чарльза не зовсім:
а) впевнене; б) безнадійне; в) розумне.
100. Вираз обличчя «бороданя» в потязі нагадує:
а) Бога; б) священника; в) столяра.
101. Закони вікторіанської прози не допускали ніякої:
а) простоти і ясності; б) незавершеності і невизначеності;
в) чіткості й певності.

102. Наратор вирішує варіативну долю Чарльза:
а) порадою з читачем;
б) зверненням до письменників-попередників;
в) підкиданням монети.
103. Чарльза заманив у пастку:
а) страх; б) час; в) запах.
104. Як склалися долі Сема і Мері:
а) стали коханцями; б) одружилися;
в) зненавиділи одне одного.
105. «Цвіт людства вірою і правдою служить всемогутній богині:
а) Красі; б) Рекламі; в) Моді.
106. Як склалася доля брошки, призначеної Сарі:
а) Сем подарував її Мері; б) Сем заклав її у ломбард;
в) Сем віддав її своїй матері.
107. Чим завершується 60-й розділ роману:
а) Лалаге цілує Чарльза;
б) Лалаге втікає від Чарльза;
в) Лалаге б'є Чарльза лялькою.
108. Чим завершується 61-й розділ роману:
а) Чарльз дарує Сарі каблучку; б) Чарльз покидає Сару;
в) Чарльз розмовляє з Данте Россетті.
109. З поетів своєї епохи Чарльз найбільше цінував:
а) Браунінга; б) Мередіта; в) Теннісона.
110. Інформацію про те, де перебуває Сара, надав Чарльзу:
а) Сем; б) Данте Россетті; в) натурник.
111. Сара жила в Лондоні під іменем:
а) Вудраф; б) Рафвуд; в) Радфув.
112. Як змінилося ставлення Чарльза до релігії:
а) категорично відкинув; б) по-новому осягнув;
в) відвернувся, але не від Ісуса.
113. Чарльз знаходить Сару в будинку:
а) Россетті; б) Рескіна; в) Вайльда.
114. Сара працює в домі Россетті:
а) прибиральницею; б) гувернанткою;
в) натурницею.
115. Чарльз відзначає в тому, як тримається Сара під час їхньої розмови в домі Россетті:
а) страх перед майбутнім; б) упевненість у собі;
в) визнання себе правою.

116. Лалаге означає:
- а) «дзюрчати, як струмочок»;
 - б) «безтурботно белькотіти»;
 - в) «шепотіти вітром».
117. Заповніть фразу: «Або ти будеш вільним і ...»:
- а) гордим;
 - б) розп'ятим;
 - в) забудим.
118. Цивілізованість Сема не простягалася так далеко, щоб знати, хто такий:
- а) Фауст;
 - б) Байрон;
 - в) Франкенштейн.
119. Дихотомія вікторіанського мислення була спричинена:
- а) вірою в досвід;
 - б) нав'язливою впевненістю у собі;
 - в) ідеєю розкласти все по полицках.
120. Про останні слова Чарльза наратор говорить: «Під видом мелодрами кричала ...»:
- а) розпука;
 - б) трагедія;
 - в) зневаженість.

5.4. РОМАН К. ІШІГУРО «ЗАЛИШОК ДНЯ» (THE REMAINS OF THE DAY)

1. Містер Фарадей уважав Англію:
 - а) нудною країною;
 - б) прекрасною країною;
 - в) країною, що потребує кардинального реформування.
2. Старшого брата Стівенса звали:
 - а) Джон;
 - б) Леонард;
 - в) Бен.
3. Старший брат Стівенса:
 - а) був нагороджений медаллю за участь у бойових діях;
 - б) загинув у другій світовій війні;
 - в) загинув у бурській війні.
4. Батька Стівенса звали:
 - а) Джордж;
 - б) Вільямс;
 - в) Річард.
5. Головна якість «великого дворецького», на думку Стівенса:
 - а) гідність;
 - б) відданість;
 - в) рішучість.
6. Головним обов'язк дворецького, на думку Стівенса:
 - а) вміння чистити срібний посуд;
 - б) розробляти схеми розподілу обов'язків;
 - в) наглядати за роботою прислуги.
7. Яку частину приміщення називав Стівенс «генеральним штабом»:
 - а) вітальню;
 - б) кімнату для паління;
 - в) буфетну.
8. У першій день своєї подорожі Стівенс прибув у:
 - а) Солсбері;
 - б) Дорсет;
 - в) Корнуол.
9. Лорд Дарлінгтон попросив Стівенса поговорити із сином свого друга, молодим Реджинальдом Кардіналом, про:
 - а) його подальшу кар'єру;
 - б) про поведінку джентльмена;
 - в) про стосунки між чоловіками та жінками.
10. Стівен був одружений:
 - а) жодного;
 - б) 1;
 - в) двічі.
11. Дарлінгтон-хол при новому господарі обслуговувала прислуга у кількості:
 - а) 17;
 - б) 28;
 - в) 4.
12. Містер Фарадей:
 - а) англієць;
 - б) австралієць;
 - в) американець.

13. У Містера Фарадея була звичка:
 - а) читати прислузі нотації;
 - б) підглядати за покоївками;
 - в) жартувати з дворецьким.
14. На думку Стівена, велич англійського ландшафту полягає:
 - а) у відсутності ефектності та театральності;
 - б) у правильних геометричних формах;
 - в) в охайності та доглянутості.
15. Міс Кентон принесла у кімнату Стівенса у перші дні своєї роботи у Дарлінгтон-холі:
 - а) чашку кави;
 - б) срібну виделку;
 - в) букет квітів.
16. Напередодні Другої світової війни Дарлінгтон-хол відвідали:
 - а) Черчіль;
 - б) Ріббентроп;
 - в) Гітлер;
17. Мсьє Дюпон виявився:
 - а) огрядним, потворним чоловіком;
 - б) високим вишуканим джентльменом;
 - в) лисуватим карликом.
18. Друг лорда Дарлінгтона герр Бремман:
 - а) помер від хвороби;
 - б) загинув на полі бою;
 - в) застрелився у поїзді.
19. Найбільше наполягали на збереженні умов Версальського договору для Німеччини:
 - а) англійці;
 - б) американці;
 - в) французи.
20. Після робочого дня Стівенс з Міс Кентон пили:
 - а) чай;
 - б) каву;
 - в) какао.
21. Стівенс поїхав у подорож тому, що:
 - а) вийшов на пенсію;
 - б) заощадив достатньо грошей для відпустки;
 - в) погодився на пропозицію Містера Фарадея.
22. Гурток Хейса об'єднував:
 - а) дипломатів;
 - б) артистів;
 - в) дворецьких.
23. Які книги читав Стівенс, щоб покращити свій англійський:
 - а) політичні промови;
 - б) газетні статті;
 - в) сентиментальні романи.
24. Мсьє Дюпон під час свого перебування в Дарлінгтон-холі постійно вимагав від дворецького:
 - а) бинти;
 - б) віскі;
 - в) бренді.

25. Батько Стівенса, коли він переїхав до Дарлінгтон-холу, був у віці:
- а) 72;
 - б) 80;
 - в) 54.
26. Мсьє Дюпон у свої промові:
- а) підтвердив репутацію прихильника Версальського договору;
 - б) висловив свою неприязнь до німців;
 - в) викрив лицемірну поведінку Містера Льюїса.
27. Місіс Барнет за своїми переконаннями була:
- а) комуністкою;
 - б) лібералкою;
 - в) фашисткою.
28. Містер Фарадей купив Дарлінгтон-хол тому, що:
- а) його влаштувала недорога ціна;
 - б) йому сподобалась місцевість, де стояв маєток;
 - в) він хотів купити справжній шляхетний старий англійський маєток.
29. У Стівенса був лише один суттєвий недолік для професійного дворецького:
- а) погана вимова;
 - б) неохайність;
 - в) відсутність почуття гумору.
30. Рішення лорда Дарлінгтона звільнити двох покоївок-евреюк викликало у Міс Кентон почуття:
- а) обурення;
 - б) полегшення;
 - в) байдужість.
31. Стівенса змусило скористатися гостинністю Містера та Місіс Тейлор:
- а) вони були його давніми друзями;
 - б) готель подружньої пари мав гарну репутацію та сучасні зручності;
 - в) відсутність готелю у селищі.
32. Як сприйняв Стівенс промови Гаррі Сміта у будинку Містер та Місіс Тейлор про демократію та участь народних мас у творенні історії:
- а) вважав це питання поза межами його компетенції;
 - б) почав сперечатися;
 - в) сприйняв з ентузіазмом.
33. Заміжнє прізвище Міс Кентон було:
- а) Місіс Бен;
 - б) Місіс Тревор;
 - в) Місіс Хейлі.

34. Готель, де Стівенс зустрівся з Міс Кентон, мав назву:
а) Трояндовий сад; б) Карета і коні;
в) Схрещені ключі.
35. Ранок третього дня своєї подорожі Стівенс провів у графстві:
а) Сомерсет; б) Девон; в) Корнуол.
36. Містер та Місис Вейкфілд переїхали до Англії:
а) 3 роки тому; б) 10 років тому; в) 20 років тому.
37. Найсильніше вразив Стівенса у перший день подорожі:
а) Солсберійський собор; б) Мортимерів пруд;
в) англійський ландшафт.
38. Покоління дворянських Стівенса сприймало світ як:
а) сходинки; б) колесо; в) спіраль.
39. У своїй промові у Дарлінг-холлі Містер Льюїс підкреслив, що сучасній Європі для творення історії потрібні:
а) ідеалісти; б) професіонали;
в) ентузіасти-аматори.
40. Найхарактерніша риса обличчя Містера Льюїса:
а) доброзичлива посмішка; б) насуплені брови;
в) холодні насторожені очі.
41. Поведінка Містера Льюїса викликала осуд присутніх у Дарлінгтон-холі:
а) своїм лицемірством;
б) наївним донкіхотством;
в) жорстокістю.
42. Містер Льюїс був чоловіком:
а) огрядним; б) тендітним; в) виснаженим.
43. Яку річ тримав завжди при собі Реджинальд Кардінал:
а) тростину; б) портфель; в) портсигар.
44. Лорд Дарлінгтон здійснив свою першу з численних поїздок до Берліну в:
а) 1933; б) 1920; в) 1945.
45. Герр Бремман у перші свої відвідини лорда Дарлінгтона після війни був удагнений у:
б) мисливський костюм; б) фрак;
в) форму німецького офіцера.
46. Кого ледь не задавив Стівенс по дорозі до Солсбері:
а) черепаху; б) дівчинку; в) курку.
47. Міс Кентон, коли вона перебувала у Дарлінгтон-холі, було:
а) 25; б) за 30; в) близько 40.

48. Срібний посуд Дарлінгтон-хол справив враження на:
а) герра Бремана; б) Місіс Барнет;
в) Джорджа Бернарда Шоу.
49. Стівенс замовляв у компанії «Гіффіні і К»:
а) продукти; б) гуталін; в) поліроль.
50. Стівенс уважав поворотним пунктом свого життя момент, коли, на його думку, він став справжнім дворецьким:
а) конференцію у березні 1923;
б) поїздку по Англії;
в) зустріч із заміжньою Міс Кентон.
51. Місіс Кентон залишала свого чоловіка:
а) 1 раз; б) двічі; в) тричі.
52. Один із відвідувачів Дарлінгтон-холу Освальд Мослі був:
а) лідером британських фашистів;
б) лідером британських юніоністів;
в) лідером британських лейбористів.
53. Один із «найвищих» гостей Дарлінгтон-холу:
а) прем'єр-Міністр Черчилль;
б) спікер парламенту Честертон;
в) лорд Галіфакс.
54. Скільки розділів у романі «Залишок дня»:
а) 4; б) 6; в) 5.
55. Скільки днів тривала поїздка Стівенса на захід Англії:
а) 6; б) 4; в) 3.
56. Період найвищого розквіту Дарлінгтон-холу:
а) 20-30 рр. ХХ ст.; б) 40-60 рр. ХХ ст.;
в) 70-80 рр. ХХст.
57. Стівенс уважав своїм ідеалом:
а) лорда Дарлінгтона;
б) дворецьких Містера Грея та Містера Маршалла;
в) драматурга Бернарда Шоу.
58. Скільки років було молодому Реджинальду Кардіналу:
а) 20; б) 18; в) 23.
59. Мортімерів пруд виділяло:
а) атмосфера дивовижного спокою;
б) велика кількість риби;
в) велика кількість жаб.
60. Містер Спенсер запитав думку дворецького Стівенса з метою:
а) довести винахідливість слуги;

- б) довести обмеженість світогляду Стівенса;
в) спростувати твердження, що воля народу – найкращій суддя.
61. Містер Спенсер порівняв парламентську систему:
а) зі спілкою матерів, що розробляють план військової кампанії;
б) з англійським спортивним клубом;
в) зі спілкою мисливців.
62. Батько Стівенса помер:
а) на руках сина; б) на самоті;
в) у присутності кухарки та Міс Кентон.
63. Стівенс не вірив, що Міс Кентон може вийти заміж, том у, що вважав її:
а) професіоналом своєї справи;
б) непривабливою жінкою;
в) легковажною особою.
64. Містер Фарадей ... Дарлінгтон-хол:
а) успадкував; б) купив; в) виграв у карти.
65. Міс Барнет було ... років:
а) 40; б) 50; в) 28.
66. Лорд Дарлінгтон прийняв рішення звільнити слуг-евреїв під впливом:
а) Міс Барнет та її однодумців;
б) Рібентропа;
в) Містера Льюїса.
67. Почувши про звільнення покоївок-еврейок, Міс Кентон пригрозила Стівенсу:
а) звільненням з роботи;
б) відмовою зустрічатися з ним по закінченні робочого дня;
в) відмовою доглядати за батьком Стівена.
68. Стівенс, коли почув наказ лорда Дарлінгтона про звільнення слуг – євреїв, почав:
а) сперечатися з господарем;
б) обурився та пригрозив своїм звільненням з роботи;
в) промовчав і слухняно почав виконувати волю господаря.
69. Яку незрозумілу річ побачила Міс Кентон перед дверима білярної:
а) совок для сміття; б) срібну виделку;
в) фарфорову статуетку китайця.

70. У 1932 р. Місіс Барнет регулярно водила лорда Дарлінгтона:
- а) по музеях Лондона;
 - б) на концерти у Вест-Енді;
 - в) найбіднішими кварталами Іст-Енда.
71. Міс Кентон мала:
- а) одну доньку;
 - б) двох синів;
 - в) доньку та сина.
72. Міс Барнет залишила Дарлінгтон-хол через:
- а) хворобу тітки;
 - б) одруження;
 - в) погане виконання службових обов'язків.
73. Нова покоївка Ліза:
- а) звільнилася зі служби з гарною рекомендацією;
 - б) втекла вночі з одним із лакеїв;
 - в) залишилася в Дарлінгтон-холі після смерті лорда Дарлінгтона.
74. Лорд Дарлінгтон уважав, що був союзником французів у війні з Німеччиною тому, що:
- а) боровся за мир та справедливість у світі;
 - б) мав особисті причини для помсти;
 - в) ненавидів німців як націю.
75. Нова покоївка Ліза прослужила у Дарлінгтон-холі:
- а) понад 30 років;
 - б) близько 3 років;
 - в) 8-9 місяців.
76. Якого роду бесіди вела Місіс Барнет з лордом Дарлінгтоном:
- а) бесіди на тему вічного кохання;
 - б) бесіди на суспільно-політичні теми;
 - в) бесіди на теми моралі та доброчесності.
77. Міс Кентон вийшла заміж по причині:
- а) палкого кохання;
 - б) високого соціального статусу майбутнього чоловіка;
 - в) самотності.
78. Яку книгу читав Стівенс, коли до нього підійшла Міс Кентон:
- а) енциклопедію;
 - б) дорожній путівник;
 - в) сентиментальний роман.
79. Оселя подружньої пари Тейлорів освітлювалася:
- а) електричною лампою;
 - б) керосиновою лампою;
 - в) свічками.
80. Як Стівенс ставився до демократичних переконань місцевого «політичного діяча» Гаррі Сміта:

- а) повністю погоджувався;
б) абсолютно не погоджувався;
в) ніколи раніше не чув і не мав з ним справи.
81. «Агітаційні промови» місцевого «політичного діяча» Гаррі Сміта мешканці селища Моском сприймали:
а) із значною долею іронії; б) із захопленням;
в) всерйоз.
82. Молодий Реджінальд Кардінал з роками перетворився на:
а) автора дотепних коментарів на міжнародні теми;
б) популярного політичного діяча;
в) відомого літератора.
83. Реджінальд Кардінал уважав, що:
а) нацисти грають на шляхетних почуттях лорда Дарлінгтона і використовують його у своїх цілях;
б) політику у Європі повинні проводити професіонали;
в) таким любителям-аматорам, як лорд Дарлінгтон настав кінець у сучасному світі.
84. Застерегти лорда Дарлінгтона проти фатальної помилки Стівенса просив:
а) Реджінальд Кардінал; б) герр Бремман;
в) Мсьє Дюпон.
85. Дорожнім путівником для Стівенса була книжка:
а) місіс Джейн Сімонс «Чудеса Англії»;
б) місіс Джейн Остен «Подорожуючи Англією»;
в) місіс Джейн Річардс «Англія як вона є».
86. Яку частину західної Англії відвідав Стівенс на шостий день своєї подорожі:
а) Корнуол; б) Девон; в) Веймут.
87. Як звали доньку Міс Кентон:
а) Ліза; б) Сара; в) Кетрін.
88. У Стівенса було ... дітей:
а) донька Кетрін; б) не було зовсім; в) син Реггі.
89. Лорд Дарлінгтон називав своїх однодумців:
а) «патріоти Англії»; б) «наша команда»;
в) «чесні політики».
90. Яка фраза з листа Міс Кентон запам'яталася Стівенсу:
а) роки, що мені залишилися жити, лежать переді мною мов пустеля;
б) я так любила вид із вікон спалень третього поверху;

- в) цей випадок нагадав мені про Алісу Вайт.
91. Яку пораду дав Стівенс наостанок Міс Кентон:
- а) переїхати у Дарлінгтон-хол;
 - б) не дозволяти дурним думкам псувати останні роки подружнього життя;
 - в) залишити чоловіка і переїхати жити до доньки.
92. Про що попросила Міс Кенон Стівенса під час їх останньої зустрічі:
- а) зберегти її листа;
 - б) заїхати до доньки у Дорсет на зворотному шляху;
 - в) покласти квіти на могилу лорда Дарлінгтона.
93. До якої поради незнайомця на молу прислухався Стівенс:
- а) перестати оглядатися на минуле та навчитися дивитися у майбутнє з надією;
 - б) навчитися дотепно відповідати на жарти господаря;
 - в) дихати свіжим морським повітрям і думати про своє здоров'я.
94. Подальший сенс свого життя Стівенс вбачає у:
- а) служінні новому господарю;
 - б) щасливих роках спокійної старості;
 - в) заслуженому відпочинку.
95. Яка думка про Мсьє Дюпона була у присутніх до початку конференції у Дарлінгтон-холі:
- а) непримиренний противник німецької нації;
 - б) непередбачувана людина, яку буде важко переконати;
 - в) твердолобий прихильник Версальського договору.
96. Як поставився Стівенс до нового господаря Дарлінгтон-хола:
- а) зненавидів його;
 - б) як і раніше намагався бездоганно служити новому господарю;
 - в) полюбив його усім серцем.
97. Який епізод із професійного життя дворецького не належить батькові Стівенса:
- а) епізод із тигром під обіднім столом;
 - б) епізод із Генералом;
 - в) епізод із поїздкою трьох гостей лорда Дарлінгтона по селах Морфі, Солташ та Бригун.
98. Про яку рису національного характеру свідчить сцена прощальної розмови Стівенса з батьком:

- а) стриманість у прояві почуттів;
 - б) заощадливість;
 - в) пунктуальність.
99. Причина, за якої батько Стівенса переїхав у Дарлінгтон-хол:
- а) смерть господаря та втрата робочого місця;
 - б) більший розмір заробітної плати;
 - в) бути ближче до сина.
100. Яку фразу сказав батько наостанок своєму синові:
- а) Я був тобі, напевно, не дуже хорошим батьком;
 - б) я вірю, що ти станеш великим дворецьким;
 - в) я пишаюся тобою, синку.
101. Чого не може собі дозволити справжній дворецький по відношенню до господаря:
- а) публічне висловлювання критичних зауважень щодо думок та вчинків господаря;
 - б) прохання про вихідний день;
 - в) прохання про збільшення заробітної плати.
102. Що подумав Стівенс, дивлячись на веселу юрбу людей, що стояли на молу за його спиною:
- а) жарти – не така вже й дурна річ, якщо вона сприяє теплому людському спілкуванню;
 - б) жарти – це пустоці для молодих людей;
 - в) їх пуста балаканина є жажливим марнуванням часу.
103. Стівенс повернувся у Дарлінгтон-хол із бажанням:
- а) подати у відставку;
 - б) переглянути свої життєві принципи;
 - в) навчитися вести дотепні бесіди із Містером Фарадеєм.
104. Сенс свого життя Стівенс вбачає у:
- а) щасливому сімейному житті;
 - б) у служінні своєму господарю;
 - в) бездоганній та успішній кар'єрі.
105. Яка риса національного характеру яскраво проявилася при останній зустрічі Міс Кентон та Містера Стівенса:
- а) стриманість у прояві почуттів;
 - б) заощадливість;
 - в) пунктуальність.
106. Яка погода була в той день, коли Стівенс востаннє бачив Міс Кентон:
- а) теплою та ясною;
 - б) йшов дощ;
 - в) дув сильний вітер.

107. Як у перші дні своєї служби у Дарлінгтон-холі Міс Кентон зверталася до батька Стівенса:
- а) Вільямс; б) містер Стівенс; в) сер.
108. Міс Кентон називала батька Стівенса Вільямсом, тому що:
- а) була його близьким другом;
 - б) це було звичне звернення до молодшого персоналу;
 - в) хотіла його принизити.
109. Чому, на думку Стівенса, Міс Кентон не повинна була називати його батька просто по імені:
- а) вважав батька видатною людиною, у якого можна багато чого повчитися;
 - б) Міс Кентон була набагато молодша від батька;
 - в) Міс Кентон поводила себе зухвало та хвалькувато.
110. Стівенс не відповів на почуття Міс Кентон тому, що:
- а) вважав, що «службові романи» не гідні звання «великого дворецького» та погано впливають на якість роботи;
 - б) йому не подобалася Міс Кентон;
 - в) він не звертав на неї ніякої уваги.
111. Стівенс... свого батька:
- а) поважав, але не любив;
 - б) любив, але зневажав;
 - в) любив та поважав.
112. Міс Кентон мала серед родичів:
- а) багато племінниць і племінників, які потребували її фінансової допомоги;
 - б) одну тітку;
 - в) батька, мати і тітку.
113. Міс Кентон на початку своєї служби у Дарлінгтон-холі виявила себе як:
- а) некомпетентна молода особа;
 - б) вміла та розторопна економка;
 - в) незграбна покоївка із сумнівною репутацією.
114. Хто був правий у своїх судженнях про майбутнє нової покоївки Лізи:
- а) Стівенс;
 - б) Міс Кентон; в) обоє.
115. Після випадку із звільненням слуг єврейського походження Міс Кентон не звільнилася зі служби тому, що:
- а) не могла залишити Стівена;

- б) не мала де і на що жити;
в) не могла знайти кращого місця роботи.
116. Про яку річ нібито забуту в холі Міс Кентон нагадала Стівенсу в перші тижні роботи:
а) совок для сміття;
б) срібну ложку; в) книгу.
117. Коли Міс Кентон попередила Стівенса, що його батько через свій вік уже не справляється з обов'язками слуги, вона хотіла:
а) попередити про подальші можливі проблеми;
б) помститися за приниження;
в) довести свою правоту.
118. Як повів себе батько Стівенса після падіння з тацею у саду:
а) змирився, визнав свою провину і перестав працювати;
б) намагався пояснити своє падіння втомою;
в) вбачав причиною падіння нерівні плити та продовжував працювати, обходячи заборону нести важкі підноси.
119. Внутрішній монолог Стівенса (фінальна сцена роману) звернений до:
а) міс Кентон; б) містера Фарадея; в) себе самого.
120. Необхідність набуття якої навички для дворецького усвідомлює Стівенс наприкінці роману:
а) бути більш політично освіченим;
б) бути більш стриманим;
в) вміти підтримувати жартівливу розмову.

5.5. РОМАН ДЖОНАТАНА КОУ «ПОКИ НЕ ВИПАВ ДОЩ» (THE RAIN BEFORE IT FALLS)

1. Роман розпочинається (перші два абзаци тексту) в наративній перспективі:
 - а) Джіл; б) Стівена; в) Розамонд.
2. 3-й абзац тексту витримано в наративній перспективі:
 - а) Джіл; б) Стівена; в) Розамонд.
3. Події роману розпочинаються:
 - а) 2002; б) 2007; в) 2012.
4. В якому віці померла Розамонд:
 - а) 65; б) 74; в) 70.
5. Чоловік Джіл напевне знав про свою дружину, що вона:
 - а) попеляста блондинка; б) дуже самотня;
 - в) його любить.
6. Томас:
 - а) батько Джіл; б) чоловік Джіл;
 - в) свекор Джіл.
7. Годинник на вежі церкви Всіх святих показував:
 - а) 11.00; б) 14.00; в) 9.00.
8. Розамонд померла від:
 - а) серцевого нападу; б) інсульту;
 - в) самогубства.
9. Спадщину Розамонд було поділено на:
 - а) 2 частини; б) 3 частини; в) 5 частин.
10. Де вперше Джілл познайомилась з Імоджин:
 - а) на прогулянці з Кетрін; б) на роботі у Стівена;
 - в) на святкуванні ювілею Розамонд.
11. Ювілей Розамонд святкували у:
 - а) 1978; б) 1983; в) 1988.
12. Розамонд народилася:
 - а) 1928; б) 1933; в) 1948.
13. Імоджин втратила зір у:
 - а) 3 роки; б) 6 років; в) 10-ти.
14. Розамонд описала для Імоджін ... фотографій:
 - а) 10; б) 20; в) 30.
15. Розамонд залишила для Імоджін ... касет із записами спогадів:
 - а) 4; б) 6; в) 10.

16. Розамонд супроводжувала записи споживанням:
а) віскі; б) джину; в) сидру.
17. Яку спільну справу робили Беатрікс і Розамонд:
а) грали у театрі; б) знімались в кіно;
в) писали книгу.
18. В момент, коли шпак ударився у вітрове скло авто Джіл:
а) померла Розамонд; б) загинула Імоджін;
в) потрапила в аварію Теа.
19. Професія Кетрін:
а) музикант; б) художник; в) письменниця.
20. Професія Рут:
а) музикант; б) художник; в) письменниця.
21. Записи Розамонд потрапили до Імоджін:
а) після смерті Розамонд; б) після смерті Джіл;
в) не потрапили взагалі.
22. Сільвія:
а) сестра Розамонд; б) матір Імоджін;
в) тітка Теа.
23. Розамонд оцінює фотографію як вид мистецтва.
а) високо; б) скептично;
в) продуктивно.
24. Розамонд потрапила в Шропшир внаслідок:
а) евакуації; б) переїзду батьків;
в) сирітства.
25. Чого, на думку Розамунд, більше у спогадах:
а) візуальних образів; б) запахів.
26. Айві супроводжував запах.
а) віскі; в) дорогих парфумів; в) собак.
27. Подія з Беатрікс, що значною мірою зумовила виховання і долю Теа:
а) потрапила в аварію;
б) потрапила до психіатричної клініки;
в) потрапила до в'язниці.
28. Беатрікс:
а) бабуся Імоджін; б) тітка Імоджін;
в) матір Імоджін.
29. Беатрікс і Розамонд разом:
а) грали у театрі; б) знімались в кіно;
в) писали книгу.

30. Беатрікс «зганьбила себе і родину»:
- а) ставши акторкою;
 - б) зловживаючи алогелем;
 - в) втікши з дому.
31. На що Розамонд витратила свій гонорар від зйомок у фільмі:
- а) на солодощі; б) на кіно; в) на книжки.
32. На думку Розамонд, найбільшою проблемою Беатрікс було:
- а) те, що вона була надто ексцентричною;
 - б) що була єдиною дитиною в родині;
 - в) в байдужості матері.
33. Беатрікс заборонила Розамонд спілкуватися з Теа тому, що:
- а) вона негативно впливала на дівчинку;
 - б) Беатрікс ревнувала Розамонд до Теа;
 - в) Беатрікс розкрила таємницю Розамонд.
34. Чорний карликовий пудель:
- а) Бонапарт; б) Байрон; в) Бетховен.
35. Беатрікс старша за Розамонд на:
- а) на 3 роки; б) на п'ять років; в) на сім років.
36. Тон, яким розмовляла Айві з Беатрікс:
- а) «байдужий»; б) «роздратований»; в) «вбивчий».
37. Беатрікс вийшла заміж у:
- а) 15; б) 18; в) 21.
38. Наречений Беатрікс на весільному фото дивиться:
- а) як загнаний звір; б) вовком; в) переможцем.
39. Справжня причина одруження Беатрікс:
- а) закоханість; б) вагітність; в) бажання покинути батьків.
40. Найбільший інтерес на першому фото з Теа викликає:
- а) її матір; б) коляска Теа; в) кухня.
41. Найпривабливіша прикмета Шропширського пейзажу:
- а) гора Рекін; б) річка Шроп; в) ліс Річвуд.
42. Роджер:
- а) брат Беатрікс; б) чоловік Беатрікс; в) свекор Беатрікс.
43. Радіо Беатрікс завжди було налаштоване на:
- а) новини; б) освітні програми; в) музика.
44. Радість Розамонд із приводу одруження применшувалася через:

- а) ревності; б) розчарування; в) «не знаю».
45. Важливу роль у всій історії відіграють:
а) причепи; б) потяги; в) літаки.
46. Беатрікс і Джек їздили по Ірландії:
а) один рік; б) два роки; в) три роки.
47. Для Розамонд непохитною була:
а) любов до Джека; б) вірність Беатрікс;
в) відданість родині.
48. Ключове слово на зворотному боці відкритки від Беа з Ірландії:
а) кохання; б) свобода; в) честь.
49. Найбільше кохання Розамонд:
а) Моріс; б) Ребекка; в) Беа.
50. Розамонд була зарученою з:
а) Морісом; б) Джеком; в) Томасом.
51. Особлива ознака зовнішності Ребекки:
а) високий зріст; б) руде волосся; в) зелені очі.
52. Фото з урочистостей, на думку Розамонд, порівняно зі звичайними, ще більш:
а) чванливі; б) снобістські; в) оманливі.
53. Ребекка закінчила:
а) філологічний; б) історичний; в) художній.
54. Ребекка наполовину:
а) єврейка; б) шведка; в) норвежка.
55. Причина розриву з Ребеккою:
а) Моріс; б) Беатрікс;
в) незадоволення батьків.
56. Залишивши Теа Розамонд, Беатрікс полетіла:
а) в США; б) Канаду; в) Австралію.
57. На якому інструменті грає Кетрін:
а) флейті; б) гітара; в) віолончель.
58. Що використовує Кетрін під час гри на флейті:
а) сурдинку; б) підсилювач звуку;
в) синтезатор.
59. Музика Кетрін була ілюстрацією до:
а) її кохання; б) дихання космосу;
в) історії Розамонд.
60. Найдорожче фото для Розамонд:
а) з причепом; б) весільне; в) біля озера.

61. Найщасливіший період у житті Розамонд:
а) літо 1955 р. в Оверні; б) зима 1946 р. в Шрошбері.
в) осінь 1994 р. у Лондоні.
62. Фраза «Поки не випав дощ» належить:
а) Розамонд; б) Теа; в) Джил.
63. Син Беатрікс і Чарльза:
а) Джозеф; б) Томас; в) Джек.
64. Ребекка покинула Розамонд через те, що не могла жити без:
а) кохання; б) довіри; в) Теа.
65. Що сталося з Беатрікс після повернення до Англії:
а) потрапила в аварію;
б) була позбавлена материнських прав;
в) втратила зір.
66. Розамонд: стільки років минуло, і я:
а) вже ні в чому не впевнена;
б) вже нічого не пам'ятаю;
в) хочу лише спокою.
67. Розамонд найбільше захоплювалася в дітях:
а) живістю; б) розумом; в) допитливістю.
68. Найчастіше дев'ятий вал гніву Беатрікс падав на:
а) Чарльза; б) Джозефа; в) Теа.
69. Беатрікс накинулася на Теа:
а) за зіпсовану кофту; б) за розбитий велосипед;
в) за заплямовану підлогу.
70. Під час гніву Беатрікс її голос нагадував голос:
а) Ребекки; б) Айві; в) Рут.
71. Очі Беатрікс в момент гніву нагадували очі:
а) Горлума; б) Голема; в) Гобліна.
72. У госпіталі, де працювала Беатрікс, у неї була репутація:
а) сварливої жінки; б) чуйної жінки;
в) байдужої жінки.
73. Одна з причин, чому не можна довіряти фотографіям:
а) люди завжди посміхаються;
б) люди завжди напружені;
в) люди завжди нещирі.
74. Беатрікс і Чарльз 1966 року переїхали до:
а) США; б) Канади; в) Мексики.
75. Яке ім'я взяла собі Беатрікс у Канаді:
а) Аліса; б) Ам'єн; в) Ані.

76. Беатрікс померла:
а) від алкоголізму; б) від раку;
в) внаслідок нещасного випадку.
77. Беатрікс померла:
а) 1981; б) 1991; в) 2001.
78. Мартін:
а) Брат Теа; б) Чоловік Теа; в) батько Імоджін.
79. На футболці Мартіна зображений:
а) Сталін; б) Гітлер; в) Мао.
80. Розамонд познайомилась із Рут:
а) у видавництві; б) на зустрічі з друзями;
в) у театрі.
81. Розамонд знайшла Теа в:
а) студентському кампусі; б) трейлеровому містечку;
в) таборі хіппі.
82. Імоджін втратила зір після:
а) нещасного випадку; б) невідомо з якої причини;
в) через жорстокість матері.
83. Що сталося з Теа після нещастя з донькою:
а) повернулася до матері; б) потрапила до лікарні;
в) потрапила до в'язниці.
84. Як поставилася Беатрікс до нещастя з Імоджін:
а) залишилася байдужою;
б) звинуватила у всьому Мартіна;
в) звинуватила у всьому Теа.
85. Якого типу екфразис домінує в романі:
а) живописний; б) музикальний;
в) фотографічний.
86. На думку Розамонд, найправдивіший вид мистецтва:
а) живопис; б) музика; в) фотографія.
87. Автор портрету Імоджін:
а) Беатрікс; б) Теа; в) Рут.
88. Як писався портрет Імоджін:
а) з натури; б) з уяви; в) з фото.
89. Рут як художниця була категорично проти:
а) романтизму; б) реалізму; в) абстракціонізму.
90. Перше, на що глядач звертає увагу на портреті Імоджін:
а) очі; б) волосся; в) руки.

91. Рут «висвітлила» на портреті Імоджін:
а) її красу; б) її трагедію;
в) її зумовленість.
92. Після виходу з в'язниці Теа:
а) вийшла заміж; б) повернулась до Беатрікс;
в) потрапила у психіатричну клініку.
93. Новий чоловік Теа залучив її до:
а) християнського фундаменталізму;
б) радикального ісламу;
в) ортодоксального юдаїзму.
94. Кого звинуватив містер Рамсі у трагедії Імоджін:
а) Теа; б) Беатрікс;
в) саму Імоджін.
95. Існування Імоджін означає, що життя:
а) виправдане; б) проростає скрізь;
в) ірраціональне.
96. Життя набуває сенсу тоді, коли усвідомлюєш, що два проти-
лежних погляди можуть бути:
а) однаково істинними;
б) породжувати порозуміння;
в) взаємозалежними.
97. Порада Рут щодо Імоджін:
а) перевернути сторінку; б) взяти її на виховання;
в) передати її Беатрікс.
98. Рут перед смертю поставила Розамонд запитання:
а) про Беатрікс; б) про Ребекку; в) про Теа.
99. Могилу Розамонд через півроку відвідала:
а) Беатрікс; б) Ребекка; в) Теа.
100. Джил дізналася про долю Імоджін з:
а) газет; б) з листа Теа;
в) з офіційних джерел.

5.6. РОМАН М. ЕТВУД «СЛІПИЙ УБИВЦЯ» (THE BLIND ASSASSIN)

1. Основний наратор роману:
а) Айріс; б) Лора; в) Сабріна.
2. Потенційний наратор роману:
а) Айріс; б) Лора; в) Сабріна.
3. В момент загибелі Лора була за кермом автомобіля, власник якого:
а) Айріс; б) Сабріна; в) Вініфред.
4. Айріс народилася в:
а) 1906; б) 1916; в) 1926.
5. Айріс померла в:
а) 1979; б) 1989; в) 1999.
6. Автор внутрішнього роману:
а) Айріс; б) Лора; в) Сабріна.
7. Основні події роману відбуваються в:
а) Англії; б) США; в) Канаді.
8. Лора загинула в:
а) 1945; б) 1965; в) 1985.
9. Лорі в момент смерті було:
а) 25; б) 35; в) 45.
10. Причиною самогубства Лори стала отримана нею інформація про:
а) Еймі; б) Сабріну; в) Алекса.
11. Джерелом «документальних» включень у романі зазвичай є:
а) «Нью-Йорк Таймс»; б) «Торонто стар»;
в) «Торонто Мейпл Ліфс».
12. Події вбудованого фантастичного роману відбуваються:
а) на планеті Циркон; б) на острові Дистопія;
в) у Середзем'ї.
13. Про яке «плем'я» йдеться: «Ми процвітаємо на костях»:
а) могильщики; б) адвокати;
в) письменники.
14. Назва Авалон – із:
а) кельтських міфів; б) з поезії Теннісона;
в) з картини Далі.
15. У романі згадується канадська поетеса:
а) Полін Джонсон; б) Емілі Дікінсон;
в) Елізабет Браунінг.

16. Улюблений автор вчительки сестер:
 - а) Полін Джонсон;
 - б) Емілі Дікінсон;
 - в) Елізабет Браунінг.
17. В іменах синів Бенджаміна Чейса вчувалися:
 - а) міфологічні натяки;
 - б) Артурівські віяння;
 - в) біблійні алюзії.
18. В іменах синів Бенджаміна Чейса вчувався домішок:
 - а) Артура;
 - б) Ніцше;
 - в) Вагнера.
19. Старший син Бенджаміна Чейса:
 - а) Норвал;
 - б) Фрідріх;
 - в) Річард.
20. Назва яхти Гриффена:
 - а) «Німфа»;
 - б) «Наяда»;
 - в) «Ксанаду».
21. Для балу 1936 року була обрана тема:
 - а) «Німфа»;
 - б) «Наяда»;
 - в) «Ксанаду».
22. Бал 1936 року організувала:
 - а) Айріс;
 - б) Вініфред;
 - в) Деніза.
23. Бал 1936 року організували на користь:
 - а) фронтовиків;
 - б) Притулку малютки;
 - в) Будинку для престарілих.
24. Дитя-викидень матері Лори і Айріс було схоже на:
 - а) котеня;
 - б) кролика;
 - в) порося.
25. У романі часто згадується шведський духовидець і теософ:
 - а) Кіркегор;
 - б) Сведенборг;
 - в) Лагерквіст.
26. Учителька сестер мала прізвисько:
 - а) Вівісекція;
 - б) Санстанція;
 - в) Даліла.
27. Річард Гриффен помер у віці:
 - а) 47;
 - б) 57;
 - в) 67.
28. Деталі вбудованого фантастичного роману запозичені з:
 - а) давньогрецької міфології;
 - б) мікенської культури;
 - в) месопотамської культури.
29. Персонажі внутрішнього роману:
 - а) Він і Вона;
 - б) Трістан і Ізольда;
 - в) Ромео і Джульєтта.
30. Еймі загинула у:
 - а) 18;
 - б) 28;
 - в) 38.
31. У мешканців Цикрону була приказка: тільки ... вільні:
 - а) сильні;
 - б) сліпі;
 - в) щасливі.

32. Діти на Цикроні сліпли від:
а) роботи в шахтах; б) тканин килимів;
в) виготовлення годинникових механізмів.
33. Вініфред Гріффен померла у віці:
а) 72; б) 82; в) 92.
34. Вініфред Гріффен померла у:
а) 1998; б) 1998; в) 2008.
35. Гріффени поверталися до Америки рейсом корабля:
а) «Квін Мері»; б) «Луїзіана»;
в) «Сирена».
36. Бенджамін Чейз побудував:
а) першу дистилірію в Канаді;
б) а) перший автомобільний завод у Канаді;
в) першу Гудзикову фабрику в Канаді.
37. Перша фабрика Бенджаміна Чейза була побудована:
а) на початку 1870-х; б) на початку 1890-х;
в) на початку 1900-х.
38. Лора веде супер з учителькою про персонажа Біблії:
а) Мойсея; б) Аарона; в) Ахава.
39. Лора на фото порівнюється з:
а) янголом; б) таїтянкою;
в) чистою сторінкою.
40. Основний жіночий персонаж вбудованого роману:
а) Айріс; б) Лора; в) Вініфред.
41. Основний чоловічий персонаж вбудованого роману:
а) Алекс; б) Річард; в) Бой.
42. Тіло Лори після загибелі:
а) поховали в сімейному склепі;
б) кремували в) викрали фанати.
43. «Останньою з нас» Айріс називає:
а) Лору; б) Еймі; в) Сабріну.
44. Майра – донька:
а) Ріні; б) Лори; в) Вініфред.
45. Торгова лавка Майри знаходиться на території колишньої:
а) школи; б) Центральної паркової алеї;
в) Гудзикової фабрики.
46. «Кості нюють... наче»:
а) перед бурею; б) історія; в) чужі.

47. У момент події розповідання у колишньому маєтку «Авалон»:
- а) будинок для людей похилого віку;
 - б) психіатрична клініка;
 - в) Будинок малютки.
48. «З фінансового погляду війна – ...»:
- а) ірраціональне явище;
 - б) надприродне багаття;
 - в) банк для багатих.
49. Зворотна сторона самовідданості:
- а) егоїзм;
 - б) альтруїзм;
 - в) тиранія.
50. Народ із фантастичного роману має назву:
- а) Народ Радості;
 - б) Народ Надії;
 - в) Народ Майбутнього.
51. Стосунки Лори і Айріс «зіпсувалися» після:
- а) появи Алекса;
 - б) смерті батька;
 - в) смерті матері.
52. «Стомлений солдат»:
- а) картина;
 - б) поема;
 - в) скульптура.
53. Автор «Стомленого солдата»:
- а) Вівіан Беконтух;
 - б) Калліста Фіцсіммонс;
 - в) Вівісекція.
54. Перша спроба самогубства Лори:
- а) втопитися;
 - б) від газу;
 - в) таблетками.
55. Справжнє ім'я вчительки Вівісекції:
- а) Вівіан Беконтух;
 - б) Калліста Фіцсіммонс;
 - в) Данстан Рамзі.
56. Основний метод містера Ерскіна у навчанні:
- а) бити;
 - б) хвалити;
 - в) навантажувати.
57. Містера Ерскіна звільнили через:
- а) проблеми з алкоголем;
 - б) клептоманію;
 - в) порнографічні фото.
58. Лора не їла:
- а) свинини;
 - б) телятини;
 - в) крільчатини.
59. Пікнік влаштували на честь свята:
- а) День Подяки;
 - б) День Незалежності;
 - в) День Праці.

60. Лора і Айріс познайомилися з Алексом Томасом на:
а) балу; б) пікніку; в) прийомі.
61. Фраза «Губи, що торкались спиртного, ніколи не торкнуться моїх» належить:
а) Ріні; б) Майрі; в) Айріс.
62. Вініфред порівнює Авалон з:
а) готичним храмом; б) майстернею;
в) музеєм.
63. Фраза «Зато ніколи не сумуєш за домом» належить:
а) Норвалу Чейзу; б) Алексу Томасу;
в) Річарду Гріффену.
64. Лора спочатку заховала Алекса:
а) в чулані; б) у погребі;
в) у власній кімнаті.
65. Один із уроків Вінніфред: Грація – супутниця:
а) байдужості; б) декадансу; в) кохання.
66. Айріс вийшла заміж у:
а) майже 19; б) майже 27; в) майже 33.
67. Айріс вийшла заміж заради:
а) сестри; б) батька; в) матері.
68. Як Лора ставилась до заміжжя Айріс:
а) була в захваті;
б) була сповнена ревнощів;
в) була категорично проти.
69. «Придане» походить від французького слова:
а) чемодан; б) віз; в) горб.
70. Серед письменниць, які вплинули на творчість Лори, критики називали:
а) Джейн Остін; б) Джуну Барнс;
в) Вірджинії Вулф.
71. З усіх родичів Сабріна схожа лише на:
а) Лору; б) Айріс; в) Еймі.
72. «У адвокатів плата погодинна, як у ...»:
а) репетиторів; б) дешевих повій;
в) кіллерів.
73. Айріс стежила за Сафбріною з кафе:
а) «Вогняна Яма»; б) «Ааронів жезл»;
в) «Мойсеїв пагорб».

74. Айріс і Волтер обідали під пісню:
а) «Убий мене ніжно»; б) «Готель Каліфорнія»;
в) «Готель розбитих сердець».
75. Садоводство Айріс розпочалось із:
а) підвіконного городу; б) домашньої оранжереї;
в) саду каміння.
76. Що відчувала Айріс біля дому, де вона мешкала через рік після одруження:
а) завмирання серця; б) тремтіння ніг;
в) байдужість.
77. Яке дерево біля будинку Гріффенів часто згадується в романі:
а) каштан; б) береза; в) платан.
78. У містечку, де мешкала Айріс і Річард, головною була традиція:
а) Будь як усі;
б) Не важливо як – але роби гроші;
в) Живи за Біблією.
79. Перше місто, яке відвідали Гріффени, під час подорожі до Європи:
а) Лондон; б) Париж; в) Марсель.
80. Айріс вперше побачила біде:
а) у будинку Гріффенів; б) у Паризькому готелі;
в) на кораблі.
81. Гріффен постачав до Німеччини:
а) цукор; б) гумус; в) ручки до лопат.
82. «Дірка від бублика – це ...»:
а) парадокс; б) предмет для жартів;
в) зашморг.
83. Дитиною Лора запитувала: «а скільки років мені буде ...»:
а) коли я виросту; б) на небі;
в) коли я буду бабусею.
84. Батько Айріс і Лори помер:
а) на роботі; б) у башті; в) на кораблі.
85. Після смерті батька Лора стала жити у:
а) Смітів; б) Норвалів; в) Гріффенів.
86. Річард говорив, що жінки діляться на яблука і груші:
а) за конфігурацією грудей;
б) за обрисами попок;
в) за формою щок.

87. Війну, описану в фантастичному вбудованому романі, називали:
- а) Столітньою; б) Релігійною; в) Червоною.
88. Політична позиція Гріффена перед другою світовою війною:
- а) націонал-соціалістична;
 - б) комуністична;
 - в) неутручання.
89. Лора брала уроки гри на:
- а) фортепіано; б) флейті; в) скрипці.
90. Лора навчалася в школі святої:
- а) Грунфільди; б) Цецілії; в) Терези.
91. Лору хотіли виключити зі школи через:
- а) погану успішність;
 - б) поганий вплив на однокласниць;
 - в) зганьбленого батька.
92. Найбільше kleптоманів серед:
- а) багатих; б) продавців магазинів;
 - в) сиріт.
93. Айріс вкрала з «Квін Мері»:
- а) склянку; б) рушник із вензелем;
 - в) попільничку.
94. Айріс підозрює, що Майра:
- а) її однокровна сестра; б) її рідна тітка;
 - в) її племінниця.
95. Айріс не переставала дивувати ... Гріффенова:
- а) жадібність до грошей;
 - б) моральна безпринципність;
 - в) здатність до перевтілення.
96. «два плюс два не завжди дорівнює ...»:
- а) чотири; б) правді; в) відомому.
97. Фраза «Любов віддає, шлюб купує і продає» належить:
- а) Лорі; б) Айріс; в) Ріні.
98. «Якби ти була канатоходцем і йшла над Ніагарським водоспадом із зав'язаними очима, про що ти більше би думала – про натовп чи про ...»:
- а) воду; б) свої ноги; в) свою психіку.
99. Лору помістили в психіатричну клініку, щоб приховати її:
- а) злочин; б) депресію; в) вагітність.

100. Еймі звинувачує Айріс у тому, що вона:
а) не є її матір'ю; б) погана її виховала;
в) забрала в неї Сабріну.
101. Айріс після смерті Еймі оплакувала:
а) «її дитинство»; б) «свої помилки»;
в) «втрачені можливості».
102. У Лори в дитинстві з рота часто пахло:
а) м'ятою; б) кедром; в) каніфоллю.
103. Лора вирізала з Біблії місця, які:
а) хотіла подарувати Алексові;
б) нагадували їй ситуації з родинного життя;
в) їй не подобались.
104. Які зміни Лора вносила до фотографій:
а) домальовувала окремі місця;
б) замальовувала окремі місця;
в) аплікувала декілька фото.
105. Як Річард Гріфен поставився до Мюнхенської угоди:
а) засудив; б) схвалив; в) не розумів.
106. «Дивитися по телевізору новини шкодить ...»:
а) психіці; б) настрою; в) травленню.
107. Доповніть фразу Айріс «У моєму віці апокаліптичні видіння ...»:
а) дозволяються; б) є цілком природними;
в) підкидає саме життя.
108. Про кого в романі говориться «Вона пише, як ангел»:
а) про Лору; б) про Айріс; в) про Еймі.
109. Доповніть фразу Лори «Є багато способів ...»:
а) обдурити дурня; б) закохати в себе;
в) обдерти кішку.
110. Коли Айріс покинула Гріффена, Еймі було:
а) 4 роки; б) 8 років; в) 12 років.
111. Айріс дізналася, що Річард був коханцем Лори:
а) з газет; б) від Вінфред; в) із її записів.
112. Доповніть фразу «Життя почало ...»:
а) прикидатися нормальним;
б) здаватися справжнім;
в) підкидати фокуси.
113. Айріс, покинувши Річарда, заробляла на життя:
а) перекладами;

- б) перепродажем антикварних речей;
в) консультаціями з нерухомості.
114. Айріс називає свою книжку:
а) сповіддю; б) документом; в) меморіалом.
115. Справжній батько Еймі:
а) Алекс; б) Річард; в) містер Зак.
116. Про кого сказано: «Він залишив тобі у спадок царство безмежних домислів»:
а) про Алекса; б) про Річарда; в) про містера Зака.
117. Кому адресована фраза: «Він залишив тобі у спадок царство безмежних домислів»:
а) Лорі; б) Еймі; в) Сабріні.
118. Що сталося з Алексом:
а) загинув у шахті; б) загинув на війні;
в) загинув в автокатастрофі.
119. Доповніть фразу «Щастя – ... сад, звідки немає виходу»:
а) засклений; б) вічний; в) весняний.
120. Доповніть фразу «До того часу, коли ти прочитаєш цю останню сторінку, якщо я десь і буду, то хіба що...»:
а) у ній; б) на небі; в) у твоїх спогадах.

5.7. РОМАН М. ОНДАТЖЕ «АНГЛІЙСЬКИЙ ПАЦІЄНТ» (THE ENGLISH PATIENT)

1. Роман розпочинається:
 - а) з газетної вирізки про графа Олмаші;
 - б) з протоколу засідання Географічного товариства;
 - в) цитатою з книжки про Караваджо.
2. Чим годували бедуїни АП:
 - а) розжованими фініками;
 - б) сиром із молока верблюдиці;
 - в) кукурудзяними кульками.
3. Перша книжка, яку Хана читає «англійському пацієнту»:
 - а) роман «Звіробій»;
 - б) роман «Місячний камінь»;
 - в) роман «Кім».
4. Раніше вілла була:
 - а) жіночим монастирем;
 - б) майстернею художника;
 - в) маєтком Медічі.
5. Хана з дитинства запам'ятала запах:
 - а) віскі;
 - б) собачих лап;
 - в) конюшні.
6. Найкращі ліки від опіків:
 - а) розмелений горіх;
 - б) розмелена кістка павіана;
 - в) розмелений аніс.
7. Серед книжок у бібліотеці на віллі був роман:
 - а) «Айвенго»;
 - б) «Пармський монастир»;
 - в) «Емма».
8. Хана, читаючи роман «Останній із могікан», уподібнює себе до:
 - а) Робінзона Крузо;
 - б) Шкіряної Панчохи;
 - в) Фабріціо дель Донго.
9. Хана зігрівала «англійського пацієнта»:
 - а) віскі;
 - б) скипидаром;
 - в) своїм тілом.
10. Хані на початку розповіді:
 - а) 20;
 - б) 25;
 - в) 30.
11. Тіло «англійського пацієнта» нагадує Хані тіло:
 - а) її батька;
 - б) святого Себастьяна;
 - в) Христа.
12. Хана в романі двічі співає:
 - а) «Марсельезу»;
 - б) «Вперед, Канадо!»;
 - в) «Оду радості».

13. Кіп, знешкоджуючи двохсотп'ятдесятикілограмову бомбу, почував себе:
- а) пігмеєм;
 - б) кроликом;
 - в) ляльководом.
14. Згідно з «англійським пацієнтом», ми пізнаємо історію:
- а) читанням;
 - б) занурюванням;
 - в) повторюванням.
15. Згідно з «англійським пацієнтом», найцікавіше в «Історії» Геродота – це:
- а) «на віражах історії»;
 - б) «у тупиках історії»;
 - в) на перехрестях історії.
16. Назва Печери, в якій «англійський пацієнт» залишив Кетрін:
- а) Печера Старців;
 - б) Печера Плавців;
 - в) Печера Мисливців.
17. 6 тисяч років тому пустеля була:
- а) «живою»;
 - б) «водою»;
 - в) горами.
18. Бедуїни врятували «англійського пацієнта», щоб він допоміг їм:
- а) знешкодити бомбу;
 - б) розпізнавати зброю;
 - в) запустити двигун літака.
19. Кіп до війни хотів стати:
- а) фокусником;
 - б) письменником;
 - в) лікарем.
20. Кіп після війни став:
- а) фокусником;
 - б) письменником;
 - в) лікарем.
21. «Англійський пацієнт» уподібнює рух пустелі:
- а) до танцю хлопчика;
 - б) до гри вогню в багатті;
 - в) історії.
22. Вілла була розташована неподалік від:
- а) Генуї;
 - б) Флоренції;
 - в) Парми.
23. Головний герой розділу «На руїнах»:
- а) Караваджо;
 - б) батько Хани;
 - в) Кіп.
24. Караваджо як важливу деталь з дитинства Хани згадує про:
- а) мигдалини;
 - б) ведмедя;
 - в) печеру.

25. Улюблений композитор Хани:
а) Моцарт; б) Сальєрі; в) Верді.
26. Хана разом із довгим волоссям втратила:
а) молодість; б) тайну; в) серйозність.
27. Пізанська башта нагадує Хані:
а) контуженого; б) п'яного; в) сомнамбулу.
28. Сестри в госпіталі здавалися Хані:
а) контуженими; б) п'яними;
в) сомнамбулами.
29. Життя з Хани «пішло» після:
а) загибелі сицилійського десанту;
б) загибелі батька;
в) загибелі нареченого.
30. Батько Хани хотів померти під:
а) Марсельезу; б) Інтернаціонал;
в) Шанхайський танець.
31. Що трапилося зі скульптурами під час першого бомбардування:
а) відірвало руки; б) відірвало голови;
в) розкидало по всій території вілли.
32. Людина змучує більше за все:
а) очікування; б) страх; в) плач.
33. Хана вважає «англійського пацієнта»:
а) янголом; б) святим; в) духом.
34. Хана вперше побачила «англійського пацієнта»:
а) на Сицилійському аеродромі;
б) в Пізанському госпіталі;
в) на Флорентійському вокзалі.
35. Для Хани війна почалася:
а) на Сицилії; б) у Римі; в) у Флоренції.
36. Хана обрізала собі волосся:
а) на Сицилії; б) у Римі; в) у Флоренції.
37. Хана називала усіх солдат:
а) малими; б) друзяками;
в) нещасними.
38. Хана взяла тенісні туфлі:
а) з сумки Караваджо;
б) з рюкзака померлого солдата;
в) в чулані на віллі.

39. Хану на війні постійно супроводжувало почуття:
а) страху; б) ненависті; в) голоду.
40. Хані на війні допомогла вижити:
а) холодна відстороненість медичної сестри;
б) пам'ять про дитинство;
в) надія на майбутнє.
41. Караваджо навчив Хану в дитинстві:
а) робити сальто; б) карточним фокусам;
в) залізати в чужі кишені.
42. У романі згадується знаменита жінка часів Флоренції Відродження:
а) Катерина Медічі; б) Сімеона Веспуччі;
в) Анджеला Карагьоз.
43. Хана дарувала сама собі:
а) журавликів із паперу;
б) різнокольорових метеликів;
в) букетики квітів.
44. У 1943-1945 в Італії велась остання:
а) «середньовічна війна»;
б) «війна добра і зла»;
в) «війна за мир».
45. Військових під час другої світової війни в Італії консультували:
а) медієвісти; б) мистецтвознавці;
в) теософи.
46. Кіп із італійських фресок найбільше полюбив:
а) Мадонну з Сікстинської капели;
б) царицю Савська;
в) «Створення світу» Мікеланджело.
47. Кіп з італійських фресок в Сікстинській капелі найчастіше згадує:
а) Ісайю; б) Іллю Пророка;
в) Саваофа.
48. Під час війни порядок залишився тільки:
а) в головах генералів; б) на картах;
в) у творах мистецтва.
49. На думку Хани, роботу медсестер треба примусити робити:
а) військовополонених; б) генералів;
в) політиків.

50. В романі згадується видатний американський поет:
а) Еліот; б) Паунд; в) Крейн.
51. В «Історію» Геродота «англійський пацієнт» вклеїв сторінку із Біблії з історією:
а) царя Давида і Авішаг; б) Авраама й Ісаака;
в) Мойсея й Аарона.
52. Хана, вперше заглядаючи в «Історію» Геродота, читає вклейку-спогад про те, як Кетрін цитує вірш:
а) Еліота; б) Паунда; в) Крейна.
53. Хана порівнює очі Кіпа з квіткою:
а) ехінацеї; б) рудбекії; в) настурції.
54. Кіп завжди пам'ятає, що він:
а) іноземець; б) британець; в) мусульманин.
55. Настільна книга британської інтелігенції:
а) «Квентін Дорвард»; б) «Ребекка»;
в) «Олівер Твіст».
56. Кіп виділяє спільну властивість саперів:
а) стриманість; б) мовчазність;
в) тонкі руки.
57. В той час коли на віллі танцювали, від вибуху загинув:
а) селянин із сусідньої ферми;
б) сержант Гарді; в) капітан Освальд.
58. «Англійський пацієнт» для Караваджо схожий на:
а) павука; б) яструба; в) хробака.
59. «Англійський пацієнт» уподібнює Кіпа до Давида з:
а) фрески Мікеланджело;
б) скульптури Леонардо;
в) з картини Караваджо.
60. Вік Кіпа:
а) 20; б) 23; в) 26.
61. Хана про Кіпа:
а) «унікальна особистість»;
б) «цивілізована людина»;
в) «індійський британець».
62. Велике 10-тя дослідження пустелі закінчилося:
а) 1939; б) 1941; в) 1943.
63. Оазис Зерзуру був відкритий:
а) Гудінні; б) Алмаші; в) Руперт.

64. Доповніть фразу пропущеним словом. «Подібно до ... моряків»:
- а) Куперових;
 - б) Кіплінгових;
 - в) Конрадових.
65. Під час піщаної бурі спасіння полягає:
- а) у вмінні правильно закутатися;
 - б) у постійному рухові;
 - в) у швидко віднайденій заглибині.
66. На думку «англійського пацієнта», поняття нації:
- а) руйнує людину;
 - б) звеличує людину;
 - в) дає людині силу.
67. «Англійський пацієнт» провів у пустелі до початку війни:
- а) 3 роки;
 - б) 5 років;
 - в) 10 років.
68. Вода в пустелі, як:
- а) ім'я коханої;
 - б) пташка у лісі;
 - в) весна після зими.
69. Коли Нарцис зістарився, він попросив вирізьбити свій портрет із:
- а) каменю;
 - б) бронзи;
 - в) золота.
70. Літак мав назву:
- а) «Білий сокіл»;
 - б) «Ведмедик Руперт»;
 - в) «Стрімкий Альбатрос».
71. Доповніть фразу «Луна – це душа голосу, що надихається ...»:
- а) відповіддю;
 - б) надією;
 - в) порожнечою.
72. Кетрін читала в пустелі:
- а) Мільтона;
 - б) Чосера;
 - в) Шекспіра.
73. Він хоче, щоб вони прилипли один до одного, як:
- а) пташині пір'їнки в дощ;
 - б) сторінки закритої книжки;
 - в) пелюстки в бутоні.
74. З членів експедиції «англійського пацієнта» розумів лише:
- а) Руперт;
 - б) Кліфтон;
 - в) Медокс.
75. Кіпа у стосунках зі старшими характеризує насамперед:
- а) стриманість;
 - б) ввічливість;
 - в) запопадливість.
76. «Англійський пацієнт» називає Кіпа:
- а) сучасним Буддою;
 - б) Святим воїном;
 - в) європейським Шивою.

77. Гарді ставився до Кіпа:
а) з повагою; б) презирливо;
в) іронічно.
78. Хана, спостерігаючи за Кіпом, представляє собі:
а) Індію; б) Цейлон; в) Азію.
79. Кіп, дивлячись на людину, звертає найбільшу увагу на:
а) волосся; б) губи; в) очі.
80. Хана – «витвір» її:
а) батька; б) матір; в) батьків.
81. Про Хану і кіпа сказано: «Зустрілись їх ...»:
а) «Его»; б) «світи»; в) «континенти».
82. «Англійський пацієнт» називає себе:
а) «Людиною Всесвіту»; б) «громадянином світу»;
в) «людиною без батьківщини».
83. Кетрін особливу увагу в «Історії» Геродота звертає на сюжет про:
а) Авесалома; б) Кандавла; в) Давида.
84. Доповніть фразу пропущеним словом «Він керує ... човном»:
а) харонським; б) морфієвим;
в) елевсінським.
85. Про Олмаші Хані розповідає:
а) Караваджо; б) «Англійський пацієнт»;
в) Кіп.
86. Для кодування шпигуни користувалися книжкою:
а) «Ребекка»; б) «Кім»; в) «Слідопит».
87. Караваджо «розговорює» англійського пацієнта за допомогою:
а) підвищеної дози морфію;
б) Бромптонського коктейлю;
в) дайкірі.
88. Бромптонський коктейль:
а) алкоголь + морфій; б) горілка + джин;
в) бренді + аспірін.
89. Про якого персонажа сказано: «він став велетенською твариною без жодної жаги до життя»:
а) «Англійського пацієнта»; б) Караваджо;
в) батька Хани.
90. «Англійський пацієнт» повернувся у печеру за Кетрін через:
а) чотири дні; б) три місяці; в) три роки.

91. Після смерті Кетрін її очі перетворилися на:
а) мапу без зображень; б) безводну пустелю;
в) щільний туман.
92. «Англійський пацієнт» називає себе і Кіпа:
а) «сиротами»;
б) «побічними дітьми цивілізації»;
в) «людьми без батьківщини».
93. Кіп і «англійський пацієнт» однаково любили:
а) віскі; б) горіхи; в) стугнене молоко.
94. Кіпа вчив саперській справі:
а) лорд Сафокл; б) полковник Сквож;
в) генерал Джералд.
95. У тексті роману приводиться «Інструкція 1939 года» по роботі з:
а) з бомбами; б) кодами; в) картами.
96. Імпульсом закоханості «англійського пацієнта» у Кетрін була історія з Геродота про:
а) Кандавла; б) Авесалома; в) Йова.
97. Тіло Караваджо уподібнюється:
а) лівійській пустелі; б) географії рівнини;
в) шотландським горам.
98. Кетрін була майстром:
а) закохувати; б) зацікавлених поглядів;
в) розшифровувати підсвідоме.
99. Медокс постійно перечитував роман:
а) «Егоїст»; б) «Анна Кареніна»;
в) «Ідіот».
100. Імпульсом до самогубства Медокса стала:
а) зрада дружини; б) загибель родини;
в) проповідь за війну в церкві.
101. Останній жест «англійського пацієнта»:
а) дотик до обличчя Хани;
б) дотик до обручків Караваджо;
в) дотик до книжки Геродота.
102. Тіло – суть людини і її ... :
а) минуле; б) теперішнє; в) підсвідоме.
103. Олмаші видали імена для пса:
а) Цицерон, Зерзура, Самсон; б) Самсон, Деліла, Давид;
в) Сурма, Фарах, Астах.

104. Знешкоджуючи бомбу, Кіп намагався зрозуміти:
а) задум ворога;
б) психологію ворога;
в) національність ворога.
105. Доповніть фразу пропущеним словом. *Смерть перетворює тебе на ... особу однини:*
а) першу; б) другу; в) третю.
106. Печера Плавців була особливою, бо там були:
а) наскельні малюнки; б) рідкісні артефакти;
в) заховане пальне.
107. Згідно з «англійським пацієнтом», одна з найпрекрасніших фраз це:
а) «Історія Геродота»; б) «Лівійська пустеля»;
в) «Тисяча і одна ніч».
108. Кіп про себе: «Я маю рису характеру, яка змушує шукати ... всіх речей»:
а) сутність; б) значимість;
в) першопричину.
109. Караваджо постраждав через спробу:
а) добути опіум;
б) викрасти фотоплівку;
в) сфотографувати секретні документи.
110. Кіп з дитинства найбільше любив:
а) сестру; б) сусідську дівчину;
в) няньку.
111. Кіп чистив зуби упродовж:
а) 7 хвилин; б) 10 хвилин; в) 12 хвилин.
112. Кіп здавався Хані земним втіленням:
а) Будди; б) Шіви; в) Кіма.
113. Ставлення Кіпового брата до англійців:
а) ненавидів; б) ідеалізував;
в) визнавав їх вищість.
114. Кіп на початку стосунків із Ханю відмовляється вірити:
а) у свою слабкість; б) у можливість кохання;
в) у її «чистоту».
115. Доповніть фразу «англійського пацієнта» пропущеним словом: «Кіп – мій ...»:
а) архетип; б) Соломон; в) Давид.

116. На думку Караваджо, «Немає жалюгіднішої людини, ніж ...»:
- а) багатій;
 - б) ревнивець;
 - в) блукалець.
117. Кіп, знешкоджуючи бомбу «Ісав», наспівував пісню про:
- а) Дорріт;
 - б) Еліс;
 - в) Хетвей.
118. На думку Кіпа, «Вони б ніколи не скинули таку бомбу ...»:
- а) на білих людей;
 - б) на початку війни;
 - в) якби у ворога була така сама.
119. Доповніть фразу пропущеним словом. «На війні хлопець зрозумів, що єдина безпечна річ – це...»:
- а) він сам;
 - б) бути наготові;
 - в) стояти на своєму.
120. «Англійський пацієнт» закохався у Кетрін через її:
- а) очі;
 - б) волосся;
 - в) голос.

5.8. РОМАН В. СТАЙРОНА «ВИБІР СОФІ» (SORNIE'S CHOICE)

1. У романі ... розділів:
а) 16; б) 36; в) 56.
2. Стінго приїхав до Нью-Йорка з:
а) Середнього Заходу; б) Каліфорнії;
в) Півдня США.
3. Вік Стінго, коли він приїхав до Нью-Йорка:
а) 22; б) 27; в) 30.
4. В якому районі Стінго винайняв квартиру:
а) Манхеттен; б) Бруклін; в) Бронкс.
5. Події роману розпочинаються в:
а) 1947; б) 1957; в) 1967.
6. Подія розповідання відноситься до:
а) 1957; б) 1967; в) 1977.
7. Робота Стінго у видавництві полягала в тому, щоб:
а) підшукувати талановитих письменників;
б) читати рукописи;
в) повертати рукописи авторам.
8. Найкращим способом втечі від самотності для Стінго було:
а) робота; б) прогулянки містом;
в) читання.
9. Серед письменників, яких читав Стінго, був російський автор:
а) Тургенєв; б) Достоевський;
в) Лев Толстой.
10. Стінго читає повість В. Фолкнера:
а) «Ведмідь»; б) «Зійди, Мойсею!»;
в) Святилище.
11. Видавництво, в якому працював Стінго, знаходилась у хмарочосі:
а) на 20-му поверсі; б) на 50-му поверсі;
в) на 70 поверсі.
12. Стінго під час війни служив:
а) в авіації; б) у морській піхоті;
в) в артилерії.
13. Доля Стінго від продажу Артиста склала:
а) 100 дол.; б) 300 дол.; в) 500 дол..
14. Стінго винайняв кімнату у місіс:
а) Зіммермен; б) Васермен; в) Цукерман.

15. Стіни в кімнаті Стінго були:
а) рожевого кольору; б) болотного кольору;
в) морського кольору.
16. Пролог до роману був написаний в стилі:
а) Гемінгвея; б) Фіцджеральда;
в) Воррена.
17. Стінго називає себе «нікчемний і ласолюбний ...»:
а) гедоніст; в) абсурдист; в) кальвініст.
18. Марія Хант:
а) перше кохання Стінго; б) кузина Стінго;
в) сусідка Стінго.
19. Марія Хант:
а) стала голівудською зіркою;
б) вийшла заміж за наркобарона;
в) наклала на себе руки.
20. Перші думки Стінго про Натана і Софі: «Чортові єврейські ...»:
а) провінціали; б) кролики; в) швондери.
21. Вік Софі:
а) 25;
б) 28 (опосер. – див.: «Эти двадцать лет, пока я росла, только эти двадцать лет Польша была свободна...»);
в) 31.
22. Вік Натана:
а) під 30; б) під 35; в) під 40.
23. Натан пропонує Софі повернутися в:
а) Нюрнберг; б) Краків; в) Львів.
24. Особливість зовнішнього вигляду Софі:
а) накульгувала; б) припухлі очі;
в) в'яла шкіра.
25. Софі постійно програвала платівку з музикою:
а) Брамса; б) Бетховена; в) Шопена.
26. Моріс Фінк називає Натана:
а) гой; б) голем; в) поц.
27. Обурення Стінго проти Натана було викликане його висловлюваннями про:
а) Південь; б) німців; в) поляків.
28. Бурю гніву Натана викликала згадка про:
а) Ленні Брюса; б) Френка Сінатру;
в) Боббі Уїда.

29. З монологу Натана Стінго жажнуло слово:
а) ніггер; б) помираємо; в) навіки.
30. Софі з дитинства пам'ятає книжку:
а) «Попелюшка»; б) «Казка про Синю Бороду»;
в) «Казки братів Грімм».
31. Софі походила з родини:
а) професорів; б) лікарів; в) торговців.
32. В родині Софі найбільше говорили:
а) польською; б) французькою; в) німецькою.
33. Батько Софі був:
а) нацист; б) пацифіст; в) соціаліст.
34. Чоловіка Софі звали:
а) Казімеж; б) Вольдемар; в) Серж.
35. Дядько Софі:
а) кавалерійський полковник;
б) артилерійський полковник;
в) штатський полковник.
36. Після війни Софі потрапила до:
а) Радянського Союзу; б) Угорщини;
в) Швеції.
37. Софі вперше намагалася вкоротити собі віку:
а) повіситися; б) розрізати вени;
в) вчадіти.
38. Софі відчувала особливо сильні докори сумління перед Казі-
ком, тому що в останній раз, коли були разом:
а) посварилися; б) відчула повноту кохання;
в) назвала його іншим іменем.
39. Софі і Казімеж були одружені:
а) декілька місяців; б) один рік;
в) три роки.
40. Перша книжка, яку Софі прочитала в Нью-Йорку:
а) «Мангеттен»; б) «Прощай, зброе!»;
в) «Американська трагедія».
41. Найцікавішим твором про Америку для Софі став роман:
а) Марка Твена; б) Тома Вулфа;
в) Теодора Драйзера.
42. У перший період після приїзду до Нью-Йорку Софі пережила:
а) приниження іммігранта; б) страх вигнання;
в) нове народження.

43. У Нью-Йорку Софі ненавиділа:
а) метро; б) Центральний парк;
в) Південний вокзал.
44. Після згвалтування у метро Софі повернула до життя музика:
а) Шопена; б) Моцарта; в) Шумана.
45. Блексток народився і виріс у:
а) штетлі; б) гетто; в) кібуці.
46. Перша розповідь Софі Натанові містила:
а) свідомі лакуни; б) провали пам'яті;
в) несвідомі пропуски.
47. Зустріч Софі і Натана була:
а) спланованою Блекстоком;
б) «наче уві сні»; в) «як у кіно».
48. Софі путала штати:
а) Мен і Стен; б) Огайо і Айова;
в) Міссурі і Міссісіпі.
49. Містер Янгстон читав Софі вірш:
а) Емілі Дікінсон; б) Емілі Бронте;
в) Емілі Браунінг.
50. У день зустрічі з Натаном Софі найбільше вразила спостережена нею сцена:
а) вуличного співу; б) поцілунку молодих людей;
в) ресторанного обіду.
51. Бібліотекар Шолом Вайс нагадав Софі:
а) її брата; б) вчителя музики;
в) нациста.
52. Стінго відмовився від пропозиції батька стати:
а) управляючим фермою; б) керівником офісу;
в) редактором місцевої газети.
53. В основі задуму Стінгового роману було бажання створити мікрокосмос, подібний до:
а) Фолкнерового; б) Джойсового;
в) Кафкового.
54. Секс в Америці середини ХХ столття вважався ... морем:
а) Чорним; б) Північним;
в) Саргасовим.
55. Доповніть фразу «Цнотливість була моєю, внутрішньо навантаженою самому собі ...»:
а) Голгофою; б) метою; в) відразую.

56. Роком зародження психоаналізу в повоєнній Америці став:
а) 1947; б) 1950; в) 1953.
57. Софі була поглинута однотомиком Фолкнера, складеним:
а) Гарольдом Блумом; б) Малколмом Кюлі;
в) Джозефом Фрейзером.
58. Софі про Фолкнера: він пише, як:
а) одержимий; б) романтик;
в) постмодерніст.
59. Софі виносила тип людей із ... горем:
а) надуманим; б) літературним;
в) пустопожнім.
60. У всьому, що стосувалося пережитого минулого, в Софі переважало почуття:
а) відчуження; б) страху;
в) провини.
61. Софі не могла розказати Натанові всього того, що вона розказала Стінгові через те, що:
а) боялася Натана; б) безмежно кохала Натана;
в) симпатизувала Стінго.
62. Хесс є втіленням сучасного ... виродка:
а) готичного; б) фанатичного;
в) спорадичного.
63. Ми повинні вивчати поряд із такими творами, як «Над прірвою у житті» і «Гобіт»:
а) роман «Вибір Софі»;
б) трактат Т. Адорно «Minima Moralia»;
в) книжку «Концентраційний табір Освенцім очима есеїстів».
64. Доповніть фразу «Пройдуть роки, перш ніж, вивчаючи єврейську соціологію і прочитавши такі книжки, як:
а) «Прощавай, Коламбусе»;
б) «Американська мрія»;
в) «Трамвай Бажання».
65. «В очах Леслі я представляв щось на кшталт ...»:
а) Марка Твена; б) Джека Лондона;
в) Ретта Батлера.
66. Назва кафе, яке регулярно відвідували Натан, Соів і Стінго:
а) Весніний квіт; б) Кленовий двір;
в) Ясеновий затінок.

67. На Стінго найбільший вплив з літератури про концтабори справила книжка:
а) «Мова і мовчання»; б) «Страх і тремтіння»;
в) «Велич і скорбота».
68. 3 жовтня 1943 року в Освенцімі відбулася:
а) «національна селекція»;
б) спалення 2100 грецьких євреїв;
в) відправка дітей.
69. День народження батька Стінго:
а) 9 травня; б) 1 вересня; в) 3 жовтня.
70. В один день із батьком Стінго народився відомий письменник:
а) Том Вулф; б) Генрі Міллер;
в) Марк Твен.
71. Що врятувало Софі в Аушвіці:
а) зовнішня привабливість;
б) довоєнне знайомство із комендантом;
в) вміння стенографувати.
72. Нацисти в концтаборах створили ситуацію:
а) всепоглинаючого страху;
б) повної байдужості;
в) прижиттєвої смерті.
73. Автор брошури «Єврейське питання в Польщі – чи дає націонал-соціалізм на нього відповідь?»:
а) батько Софі; б) Рудольф Хесс;
в) Вальтер Дюррфельд.
74. Батько Софі в родині був:
а) надзвичайно уважним до всіх;
б) абсолютною байдужим до всіх;
в) справжнім тираном.
75. Американський Південь здається Стінго схожим на:
а) Німеччину; б) Польщу; в) Африку.
76. Вільгельміна:
а) сестра Софі; б) сестра Стінго; в) економка Хессів.
77. Хесс страждав від:
а) гастриту; б) головного болю; в) подагри.
78. Софі намагалась вплинути на Хесса:
а) брошурою батька; б) знанням німецької мови;
в) знанням «Моеї боротьби».

79. Хесс найбільше не любив у жінках:
а) сльозливості;
б) кокетства;
в) втручання в чоловічі справи.
80. Доповніть фразу Софі «А він... причиняючи мені біль, намагається виразити ...»:
а) ніжність; б) привабливість;
в) кохання.
81. Доповніть фразу «я відчував, що вона чіпляється за мене справді як за ...»:
а) соломинку; б) джерело життя;
в) останнє кохання.
82. Синові Софі було:
а) 8 років; б) 10 років; в) 12 років.
83. Для батька Стінго Нью-Йорк видається:
а) Вавилоном; б) Содомом і Гоморою;
в) Іеріхоном.
84. Батько один раз за все життя покарав Стінго за те, що той:
а) назвав сусідського хлопчика ніггером;
б) не виконав домашнього завдання;
в) залишив без догляду маму.
85. У романі неодноразово згадується «один із найбільш відомих чорношкірих» в Америці, який у 1831 році очолив повстання:
а) Том Джонс; б) Біллі Вокер;
в) Нат Тернер.
86. Програма під назвою Lebensborn передбачала:
а) знищення дітей нєнімецького походження;
б) «онімецьвання» дітей нєнімецького походження;
в) переселення дітей нєнімецького походження у резервації.
87. Софі нагадує Стінго образи з картин:
а) Кватроченто; б) Тарантіно;
в) Рубенса.
88. Спалахи Натанової люті часто викликалися:
а) вживанням алкоголю;
б) вживанням наркотиків;
в) спогадами про Аушвіц.
89. Нюрнберський процес відбувся в:
а) 1947 році; б) 1957 році; в) 1967 році.

90. Натан пропонував Софі «подвійне самогубство» за допомогою:
а) газу; б) наркотичного передозу;
в) ціаністого калію.
91. Натан інколи називав Софі:
а) Ірмою; б) Стефою; в) Сарою.
92. Юзефа вбили:
а) поляки; б) українці; в) росіяни.
93. Причиною арешту Софі був прихований:
а) самогон; б) окорок; в) хліб.
94. Ванда підштовхувала Софі до:
а) участі в підпільній боротьбі;
б) до статевих стосунків із німцями;
в) відмови від чоловіка.
95. Єва загинула у:
а) 8 років; б) 10 років; в) 12 років.
96. Талант Єви проявився в:
а) малюванні; б) танцях; в) музиці.
97. Софі потрапила в табір:
а) 1 квітня; б) 3 жовтня; в) 25 грудня.
98. доктор Вальтер Дюррфельд:
а) реальна особа; б) фікційний персонаж;
в) змішані імена.
99. Викрасти радіоприймач Софі завадила:
а) Еммі; б) Вільгельміна; в) Ернестина.
100. В еротичному сні Софі в таборі їй явився:
а) Хесс; б) Казімеж; в) Дюррфельд.
101. Софі вважала, що не померти, поки живий:
а) батько; б) Рудольф Хесс;
в) Вальтер Дюррфельд.
102. Після останньої розмови Хесса і Софі по радіо звучала музика:
а) Баха; б) Моцарта; в) Леграна.
103. Демонічний бік натури Натана – це:
а) містер Гайд; б) Фаустус; в) Свідригайлов.
104. Першим критиком Стінго був:
а) йог батько; б) містер Натсон; в) Натан.
105. Натанові був поставлений діагноз:
а) манія переслідування;

- б) параноїдна шизофренія;
в) синдром Шиндлера.
106. Фраза «Інколи я думаю, життя – мерзенна пастка» належить:
- а) Натанові; б) Ларрі; в) Софі.
107. Джек Браун повторився в персонажеві роману:
- а) «Пастка-22»; б) «Американська мрія»;
в) «Заколот проти Америки».
108. Доповніть фразу «На мене нападав воістину ... страх»:
- а) шопенгауерівський; б) к'еркегорівський;
в) ніцшевський.
109. Спершу Стінго хотів назвати свій роман:
- а) «Зійти в п'ятьму»; б) «Серце темряви»;
в) «Нескінченна ніч».
110. Софі постійно снівся сон про:
- а) батька; б) брата; в) сина.
111. Броніслав Малиновський:
- а) знайомий батька Софі;
б) «лікар» в Аушвіці; в) колега Натана.
112. Доповніть фразу «поки фашисти тратили стільки сил на знищення євреїв, я вважала, що ...»:
- а) «ми в безпеці»;
б) «здорові сили в Європі візьмуть гору»;
в) «на них зійде кара небесна».
113. Те, що трапилось з батьком Софі, вона називає:
- а) іронією долі;
б) трагічною випадковістю;
в) гегелівською закономірністю.
114. ОНР:
- а) товариство незалежних райдерів;
б) фашистська організація в Польщі;
в) спеціальне відділення для хворих в Аушвіці.
115. У романі згадується твір Джозефа Конрада:
- а) Серце п'ятьми; б) Таємний агент;
в) Лорд Джім.
116. Софі не могла чути і вимовити двох слів:
- а) син і донька; б) Аушвіц і Освенцім;
в) Міша і флейта.

117. Переклад фрази «Йеманд фон Ниманд»:
- а) Хтось фон Ніхто; б) Щось для Нічого;
 - в) Засоби для Мети.
118. Прикметна особливість зовнішнього виду лікаря, який здійснював селекцію:
- а) невичищені чоботи;
 - б) рисинки на мундирі;
 - в) неправильно застебнуті гудзики.
119. Селекція здійснювалась під:
- а) звуки вальсу;
 - б) ораторію Баха;
 - в) ритми танго «Кумпарсита».
120. Останній музичний твір, який слухали Натан і Софі:
- а) Ісус, радість людських прагнень;
 - б) Ісус, радість моя;
 - в) Ода до радості.

5.9. РОМАН ДЖОЗЕФА ГЕЛЛЕРА «УЯВИ СОБІ КАРТИНУ!» (PICTURE THIS)

1. Текст роману розбито на ... частини:
а) 6; б) 10; в) 16.
2. Текст роману розбито на ... розділів:
а) 37; б) 57; в) 77.
3. Основний предмет роздумів Аристотеля над бюстом Гомера:
а) Перікл; б) Сократ;
в) Олександр Македонський.
4. Рембрандт пише картину «Аристотель перед бюстом Гомера» у:
а) 1613; б) 1653; в) 1693.
5. Картина «Аристотель перед бюстом Гомера» обійшлася замовникові у:
а) 100 гульденів; б) 300 гульденів;
в) 500 гульденів.
6. Сократа стратили за ... років до народження Аристотеля:
а) 15; б) 25; в) 35.
7. Справжнє ім'я Платона:
а) Аристокл; б) Аристід; в) Ариксанф.
8. Перша дружина Рембрандта:
а) Вільгельміна; б) Саскія;
в) Хендрік'є.
9. Друга дружина Рембрандта:
а) Вільгельміна; б) Саскія;
в) Хендрік'є.
10. Картина «Аристотель перед бюстом Гомера» зараз зберігається в:
а) Луврі; б) Гейт-Галереї;
в) Метрополітен-музеї.
11. Скільки років «мандрувала» картина «Аристотель перед бюстом Гомера»:
а) 307; б) 337; в) 377.
12. Придбання картини «Аристотель перед бюстом Гомера» обійшлося музею в:
а) 300 000 доларів; б) 2 300 000 доларів;
в) 20 300 000 доларів.
13. Специфіка митецької техніки Рембрандта полягала в тому, що він:

- а) писав за ескізом;
б) писав по невисохлій фарбі;
в) використовував яєчні фарби.
14. Картина «Аристотель перед бюстом Гомера» отримала свою назву в:
а) 1906; б) 1936; в) 1966.
15. Рембрандт у романі найчастіше порівнюється з:
а) Рубенсом; б) Гайнсом; в) Караваджо.
16. Найбільш відомою картиною Рембрандта є:
а) «Аристотель перед бюстом Гомера»;
б) «Нічна варта»;
в) «Автопортрет із Саскією».
17. На картині «Нічна варта» зображено:
а) 18 осіб; б) 23 особи; в) 28 осіб.
18. Картина «Нічна варта» була написана:
а) 1642; б) 1652; в) 1662.
19. Саскія померла:
а) 1642; б) 1652; в) 1662.
20. Аристотель утік із Афін, рятуючись від:
а) кредиторів; б) суду; в) коханки.
21. Сократ висміяний як софіст у:
а) «Діалогах» Платона; б) «Хмарах» Аристофана;
в) «Промовах» Перикла.
22. Суд над Сократом відбувся в пору:
а) становлення Афін; б) розквіту Афін;
в) занепаду Афін.
23. Розчарування Платона в демократії було спричинене:
а) його арештом; б) поразкою Перикла;
в) смертю Сократа.
24. Перикл від хвороби:
а) морової язви; б) чуми;
в) шлункової інфекції.
25. Аристотель був членом Афінської Академії:
а) один рік; б) 10 років; в) двадцять років.
26. Алквіад:
а) зрадник Афін; б) соратник Перикла;
в) прихильник партії війни зі Спартою.
27. Суд над Сократом і його смерть описав:
а) Ксенофонт; б) Платон; в) Аристотель.

28. Перикл – аристократичний лідер:
а) радикальної демократичної партії;
б) помірної лейбористської партії;
в) правої консервативної партії.
29. План – творець філософії:
а) ідей; б) задоволення; в) праці.
30. У ставленні Аристотеля до Платона домінувало:
а) схвалення; б) неприйняття; в) байдужість.
31. Основний художній образ філософії Платона:
а) метелик; б) печера; в) хмарина.
32. Платон здійснив до Сицилії ... подорожі:
а) три; б) п'ять; в) сім.
33. Доповніть фразу «Інтелектуал в політиці – не більш ніж черговий ...»:
а) злодій; б) оратор; в) економіст.
34. Після смерті Олександра Македонського Аристотель:
а) став Президентом Академії;
б) покинув Афіни;
в) перейшов у політики.
35. Істину Аристотель ставив вище за:
а) дружбу; б) кохання; в) амбіції.
36. Суд засудив Сократа до смерті шляхом:
а) прийняття цикути; б) повішання;
в) побиття камінням.
37. Тітус:
а) замовник Рембрандта; б) син Рембрандта;
в) племінник Рембрандта.
38. Аристотель убачав подібність Афін до:
а) Амстердама; б) Спарти; в) Нью-Йорка.
39. Сократ більшу частину кожного дня проводив:
а) в кабінеті; б) у бібліотеці;
в) на вулиці.
40. Аристотелю Рембрандт здавався:
а) людиною безталанною;
б) моральним виродком;
в) геніальним митцем.
41. На картині Рембранда мініатюрно зображений:
а) Платон; б) Сократ;
в) Олександр Македонський.

42. Доповніть фразу «Щасливі кінці бувають тільки в ...» :
а) комедіях; б) водевілях;
в) трагедіях.
43. Сократа вели до в'язниці ... представники:
а) Семи; б) Десяти; в) Одиннадцати.
44. Сократ передбачив, що усі його судді скоро:
а) будуть покарані; б) потраплять під суд;
в) помруть.
45. Страту Сократа перенесли у зв'язку з відзначенням подвига:
а) Геракла; б) Тесея; в) Атласа.
46. Втеча Сократа не вдалася, тому що:
а) змова була викрита;
б) Сократ відмовився втікати;
в) один із заколотників захворів.
47. Доповніть фразу «Історія вчить, що від людей, які керуються впевненістю у свої моральній правоті, ... очікувати не доводиться»:
а) добра; б) справедливості;
в) милосердя.
48. Втрати США від війни у В'єтнамі склали:
а) 10 тис; б) 50 тис; в) 100 тис.
49. Найдорожче була продана картина:
а) Рембрандта «Аристотель перед бюстом Гомера»;
б) «Соняшники» В. ван Гога;
в) «Чорний квадрат» К. Малевича.
50. «Аристотелю хотілося належати пензлю ...» :
а) Рембрандта; б) В. ван Гога; в) П. Пікассо.
51. Генрі Форд був:
а) антисемітом; б) пацифістом; в) масоном.
52. Слова Сократа «Я знаю, що я нічого не знаю», повторив:
а) Асклепій; б) Критій; в) Аквілід.
53. Слідом за Сократом був страчений:
а) Асклепій; б) Критій; в) Аквілід.
54. Кому належить твердження, що він більше не є прихильником смертної кари:
а) Сократу; б) Платону; в) Асклепію.
55. Під час епідемії морової язви в Афінах вимерло:
а) третина населення; б) половина населення;
в) 99% населення.

56. Перикл посварився з сином через:
а) політичні амбіції; б) красиву рабиню;
в) гроші.
57. Доповніть фразу «Справедливий уряд існувати в цивілізованому світі ...»:
а) може під контролем громадськості;
б) може за умови щорічного переобрання;
в) не може.
58. Афіняни називали Олімпійцем:
а) Перикла; б) Софокла; в) Сократа.
59. Перикла звинувачували в:
а) гомосексуалізмі; б) гетеросексуалізмі;
в) бісексуалізмі.
60. В демократичних Афінах було заборонено вивчення і викладання:
а) астрономії; б) хімії; в) логопедії.
61. Наратор називає Афінську державу часів Перикла:
а) демократією; б) імперією; в) тиранією.
62. США втягнув у В'єтнамську війну президент:
а) Джон Ф. Кеннеді; б) Лінда Джонсон;
в) Річард Ніксон.
63. Слова «Ми воюємо для того, щоб жити мирно» належать:
а) Платону; б) Сократу; в) Аристотелю.
64. Волл-стріт отримала свою назву після побудови:
а) стіни; б) першого банку;
в) першої міської залізниці.
65. Стіну в південній частині Мангетенну звали:
а) англійці; б) голландці; в) квакери.
66. Клімат Голландії для Аристотеля був:
а) приємним; б) шкідливим;
в) ненависним.
67. Аристотеля нудило від запаху:
а) риби; б) фарби; в) алкоголю.
68. Говорячи про трагедію, Аристотель цитує:
а) Софокла; б) Аристофана;
в) себе самого.
69. Замовником картини «Аристотель перед бюстом Гомера» був:
а) Ян Сікс; б) Поль Гольбейн;
в) ван Ребейк.

70. Доповніть фразу «ми, голландці, випереджаємо весь світ у тому, що стосується:
- а) торгівлі;
 - б) землеробства;
 - в) оптики.
71. «Портрет Яна Сікса» роботи Рембрандта зберігається в:
- а) Метрополітен-музеї;
 - б) приватній колекції;
 - в) в будинку нащадків Сікса.
72. У часи Рембрандта чай був:
- а) найдешевшим із неалкогольних напоїв;
 - б) найдорожчим із неалкогольних напоїв;
 - в) невідомим.
73. У ставленні Аристотеля до Тітуса переважала:
- а) жалість;
 - б) зловтішання;
 - в) заздрість.
74. Рембрандт, говорячи Сіксу «Й одягнете, й носитиме цілу вічність», має на увазі:
- а) триколірний вінець;
 - б) червоний плащ;
 - в) зелені перехресні смуги тканини.
75. Мрії Аристотеля про звільнення втіливі у життя:
- а) Спартанський договір;
 - б) Афінський договір;
 - в) Вестмінстерський договір.
76. На Сицилії картина «Аристотель перед бюстом Гомера» викликала захват:
- а) зображенням самого Аристотеля;
 - б) майстерністю живописця;
 - в) красою одягу портретованого.
77. Шлюб Рембрандта із Саскією був типовим:
- а) буржуазним шлюбом;
 - б) мезальянсом;
 - в) романтичним шлюбом.
78. Матір Рембрандта дала свою згоду на шлюб сина, поставивши під документом:
- а) підпис чоловіка;
 - б) хрестик;
 - в) фамільну печатку.
79. Хендрік ван Эйленбурх:
- а) дорогий замовник картин Рембрандта;
 - б) художній агент Рембрандта;
 - в) племінник Рембрандта.
80. Рембранд працював над «Аристотелем перед бюстом Гомера»:
- а) три тижні;
 - б) менше року;
 - в) більше року.

81. Аристотель є батьком:
а) психології; б) астрономії; в) хімії.
82. Аристотель убачав «паралелі між Сократом в очікуванні страти і Рембрандтом в очікуванні ...»:
а) банкрутства; б) розлучення; в) вигнання.
83. Рабів на бразильські плантації постачала:
а) Португалія; б) Голандія; в) Іспанія.
84. Бразильські плантації у Португалії відібрала:
а) Мексика; б) Голандія; в) Іспанія.
85. Афіни здійснювали закупівлю пшениці в:
а) Криму; б) Єгипті; в) Абіссинії.
86. Сократ і Платон ставилися до живопису:
а) із захватом; б) зневажливо; в) прагматично.
87. Сократ і Платон уважали живопис:
а) другорядним мистецтвом;
б) «немистецтвом»;
в) наслідуванням наслідуванню.
88. «Держава» Платона була обґрунтуванням:
а) деспотичної утопії; б) антиутопії;
в) ідеального суспільства.
89. Мішки під очима Аристотеля Рембрандт зобразив:
а) «любовно»; б) «мимохіть»;
в) «ненароком».
90. Античну тему Рембрандта завершував поясний портрет:
а) Перикла; б) Аристотеля;
в) Олександра.
91. На думку Сократа, не мати ніяких потреб – властивість:
а) божества; б) мудреця; в) монарха.
92. «Нове» життя картини «Аристотель перед бюстом Гомера» розпочалося:
а) 1901; б) 1928; в) 1941.
93. Аристотель страждав від того, що як філософ він:
а) нікого не цікавить;
б) весь час піддається реінтерпретації;
в) падає в ціні.
94. Рембрандт порівняно з Аристотелем:
а) цікавив лише колекціонерів;
б) був більше відомим;
в) продавався значно дешевше.

95. Молодий Гітлер тримав у себе в кімнаті фотографію:
а) Карла Маркса; б) Джорджа Вашингтона;
в) Генрі Форда.
96. «За перші 88 років ХХ століття кожна війна, в яку влізали США, починалась за президента:
а) демократа; б) республіканця;
в) незалежного.
97. У перший день показу картини «Аристотель перед бюстом Гомера» в музей Метрополітен прийшли:
а) 12 тисяч; б) 22 тисячі;
в) 42 тисячі людей.
98. При словах «Гроші – це лише засіб взаємних розрахунків», Аристотель:
а) хмикнув; б) стенив плечима;
в) погордливо кивнув.
99. Своєму «початковому капіталу» Голландія має завдячувати:
а) прянощам; б) оселедцям; в) рабам.
100. Олександр Македонський з рідкісною майстерністю грав на:
а) лірі; б) флейті; в) сопілці.
101. Матір Олександра Македонського:
а) Афіна; б) Артеміда; в) Олімпія.
102. Олександру, коли він почав учитися в Аристотеля, було:
а) 11 років; б) 13; в) 15.
103. Олександр і Аристотель провели разом:
а) 3 роки; б) 5 років; в) 7 років.
104. Олександр узяв із собою в Азію:
а) «Діалоги» Платона; б) «Іліаду» Гомера;
в) «Енеїду» Вергілія.
105. Аристотель мав за обов'язок встановити межу: де закінчуються думки Сократа і починаються думки:
а) Федра; б) Арістіда; в) Платона.
106. Щорічний дивіденд голландської Ост-Індської компанії складав:
а) 10%; б) 20%; в) 40%.
107. Перші банківські чеки з'явилися в:
а) Голландії; б) Англії; в) США.
108. Першим акціонерним товариством була:
а) компанія «КААС»; б) компанія «Спеції і приправи»;
в) Ост-Індська компанія.

109. Філософ Спіноза заробляв собі на життя:
а) продажем фарб і пензлів; б) шліфуванням скла;
в) чищенням взуття.
110. Річка Гудзон названа на честь:
а) капітана корабля; б) дослідника Америки;
в) фінансиста з Англії.
111. Батько Рембрандта був:
а) мельником; б) шліфувальником;
в) купцем.
112. «Прогресу цивілізації дуже пощастило в тому відношенні, що ...»:
а) людині властива допитливість;
б) бідних завжди вистачає;
в) люди схильні до війни.
113. В Голландії рабство:
а) було заборонене; б) існувало таємно;
в) існувало до початку XVI ст.
114. Найбільш успішний комерційний проект Вест-Індської компанії:
а) доставка бананів у Європу; б) доставка кави у Європу;
в) доставка чорношкірих з Африки.
115. Внаслідок другої англо-голландської війни Голландія:
а) втратила всі свої володіння у Північній Америці;
б) стала найбагатшою країною у світі;
в) вдвічі збільшила свої володіння в Америці.
116. На автопортреті Рембрандта в 60 років він виглядає:
а) молодим чоловіком; б) людиною за 80;
в) не художником, а селянином.
117. На той час, коли Аристотель потрапив до Амстердаму, в місті діяло рафінадних заводів більше:
а) 20; б) 50; в) 100.
118. Найуспішнішим конкурентом Рембрандта в Амстердамі був:
а) Говерт Флінк; б) Ральф Хайнс; в) ван Дейк.
119. Доповніть фразу «Людство ...: звірства, які наводили жах ще тиждень тому, завтра стають прийнятними»:
а) парадоксальне; б) життєрадісне; в) сновидне.
120. Як смерть Сократа вплинула на історію Афін:
а) погіршила репутацію міста;
б) покращила репутацію міста; в) ніяк не вплинула.

5.10. РОМАН ДЖ. БАРНСА «ФЛОБЕРОВА ПАПУГА» (FLAUBERT'S PARROT)

1. Твір присвячено:
а) Пет; б) Кет; в) Анабель.
2. У яку гру грали шестеро північноафриканців?
а) брідж; б) кулі; в) доміно.
3. Поблизу якого пам'ятника були шестеро північноафриканців?
а) Бальзаку; б) Золя; в) Флоберу.
4. У якому стані був пам'ятник?
а) сповнений краси;
б) як всі інші пам'ятники;
в) позбавлений краси.
5. Що було зображено на руці одного з гравців?
а) дівчина; б) квітка; в) пророк.
6. Якого кольору була сорочка в одного з гравців?
а) червона; б) біла; в) блідо-рожева.
7. В якому французькому місті стояв цей пам'ятник?
а) Руан; б) Марсель; в) Париж.
8. Скільки років був порожнім п'єдестал для пам'ятника?
а) 20; б) 5; в) 10.
9. З якого металу був виготовлений цей пам'ятник?
а) чавун; б) алюміній; в) мідь.
10. Що сталося з попереднім пам'ятником, який демонтували німці?
а) був перевезений до Німеччини;
б) був переплавлений;
в) був затоплений в Сені.
11. Що спочатку виготовляли на фабриці, яка була побудована на місці будинку Флобера?
а) тютюнові вироби; б) алкогольні напої;
в) папір.
12. Що продавала нянька Роберта Луїса Стівенсона після його смерті?
а) клаптики його волосся; б) його рукописи;
в) залишки його гардеробу.
13. Хто був за фахом оповідач?
а) літературознавець; б) лікар;
в) режисер.

14. Яка традиція була у випускників медичного коледжу під час святкування випускного вечора?
- а) різати свої халати;
 - б) випускати в небо голубів;
 - в) змащувати свиню жиром.
15. Автомобіль якої марки був у швидкої допомоги «Флобер»?
- а) Пежо;
 - б) Рено;
 - в) Сітроен.
16. Чому була присвячена дисертація брата Гюстава Флобера?
- а) літературі;
 - б) філософії;
 - в) медицині.
17. Як звали папугу?
- а) Балу;
 - б) Лулу;
 - в) Куку.
18. Яку книгу Флобера купив головний герой по дорозі з музею?
- а) «Мадам Боварі»;
 - б) «Проста душа»;
 - в) «Саламбо».
19. Хто був оповідач за національністю?
- а) американець;
 - б) француз;
 - в) англієць.
20. Кому належить фраза: «Человеческая речь подобна надтреснутому котлу и мы выстукиваем на нем медвежьи пляски, кожда нам хотелось бы расстрогать своей музыкой звезды»?
- а) Флоберу;
 - б) Золя;
 - в) Бальзаку.
21. Яка була погода в останній день перебування в Руані?
- а) ясна;
 - б) похмура;
 - в) дощова.
22. Що пізніше почала виготовляти фабрика, яка розміщувалась на місці будинку Флобера?
- а) папір;
 - б) печиво;
 - в) одяг.
23. Що випив Флобер за кілька хвилин до смерті?
- а) сік;
 - б) воду;
 - в) вино.
24. Заради якої письменниці Флобер написав повість «Проста душа»?
- а) В. Вулф;
 - б) Ж. Санд;
 - в) С. Коттен.
25. Ім'я «музи» Флобера?
- а) Луїза;
 - б) Ельза;
 - в) Джулія.
26. Якою дитиною в сім'ї був Гюстав Флобер?
- а) 2-ю;
 - б) 4-ю;
 - в) 5-ю.
27. Яка хронічна хвороба була у Флобера?
- а) бронхіт;
 - б) епілепсія;
 - в) цукровий діабет.
28. Книга якого російського письменника познайомила оповідача з Едом Вінтертоном?
- а) Толстого;
 - б) Достоевського;
 - в) Тургенєва.

29. Національність Еда Вінтертона:
а) американець; б) англієць;
в) австралієць.
30. Як Флобер назвав свого собаку?
а) Франц; б) Джуліо; в) Сфінкс.
31. Як звали оповідача?
а) Джим Брейтуейт; б) Джефрі Брейтуейт;
в) Джон Брейтуейт.
32. Ким працювала Джульєт Герберт?
а) кухарем; б) гувернанткою;
в) журналісткою.
33. Скільки доларів заплатив Ед за листи Флобера?
а) 250; б) 150; в) 350.
34. Хто була для Флобера Джульєт Герберт?
а) наречена; б) коханка; в) знайома.
35. Що Флоберу не подобалось в Англії?
а) погода; б) люди; в) туман.
36. Що зробив Ед з листами Флобера?
а) продав; б) спалив; в) віддав в музей.
37. Що повинна була зробити Джульєт з листами Флобера?
а) спалити; б) віддати в музей;
в) продати.
38. З якою твариною порівнювали Флобера?
а) конем; б) свинею; в) ведмедем.
39. Яке м'ясо їдять всі народи Європи?
а) ведмежатина; б) свинина; в) яловичина.
40. Яким ведмедем вважав себе Флобер?
а) білим; б) бурим; в) чорним.
41. До якої країни доплили на уламку криги 12 морських ведмедів?
а) Норвегія; б) Ісландія; в) Швеція.
42. Хто найбільше вразив Флобера в Каїрі?
а) місцеві жителі;
б) кінь; в) верблюд.
43. Яка вівця найбільше вразила Флобера на ярмарку в Геранді?
а) з 2 хвостами; б) з 5 ногами; в) з 2 головами.
44. Схильність до якої людської хвороби, на думку Бюффона, мають папуги?
а) епілепсія; б) туберкульоз; в) жовтуха.

45. Яке слово навчив говорити папугу Генрі К.?
а) ім'я королеви; б) ім'я коханої;
в) ім'я матері.
46. Що сталося з Генрі К. після смерті папуги?
а) покінчив життя самогубством;
б) пішов в монастир;
в) опинився в клініці для душевнохворих.
47. Яке татуювання було у перекладачів Карфагена в романі «Саламбо»?
а) змія; б) папуга; в) голова тигра.
48. ПородА собаки Елізи Шлезінгер.:
а) пекінес; б) хаскі; в) ньюфаундленд.
49. Який домашній улюбленець був у сестри Флобера?
а) коза; б) кролик; в) кіт.
50. Кличка собаки Флобера?
а) Перун – Табор; б) Нерон – Табор;
в) Карен – Табор.
51. Що сталося з собакою поліцейського у Греції?
а) застрелили; б) потонув; в) загубився.
52. Що допомогло Флоберу та його друзям під час пригоди у Греції, коли вони збилися з шляху?
а) гавкіт собаки; б) світло на маяку;
в) ревіння худоби.
53. Якого давньогрецького письменника читали Флобер і Дю Кан на полі битви у Греції?
а) Гомер; б) Плутарх; в) Софокл.
54. Яку нагороду отримав Флобер від французького уряду?
а) орден Почесного легіону;
б) медаль Почесного легіону;
в) стрічку Почесного легіону.
55. Що побачив біля піраміди Сфінкса Флобер?
а) візитну картку;
б) змію; в) скорпіона.
56. Фах людини, ім'я якої було записане на візитівці?
а) архітектор; б) столяр; в) полотер.
57. Чііми доньками були сестри Коллер?
а) британського посла;
б) британського морського аташе;
в) британського генерала.

58. Яку книгу подарував Флобер Гертруді Коллер?
а) «Мадам Боварі»; б) «Проста душа»;
в) «Саламбо».
59. Мандрівник Генрі Мортон Стенлі залишив при собі три книги: Біблію, Шекспіра та ... Яка була третя?
а) Флобер «Саламбо»;
б) Флобер «Мадам Боварі»;
в) Флобер «Проста душа».
60. Хто з французьких письменників займався похоронами Флобера?
а) Золя; б) Бальзак; в) Мопасан.
61. Що сталося на похоронах Флобера?
а) яма була замала;
б) яма була заширока;
в) труна впала через обрив мотузки.
62. На яку помилку Флобера вказує професор Старкі в романі «Мадам Боварі»?
а) різний колір волосся;
б) різний колір очей;
в) різний колір шкіри.
63. Яка є здатність у звичайного читача на відміну від літературного критика?
а) насолоджуватись прочитаним;
б) читати між рядками;
в) забувати прочитане.
64. Назва літературного фестивалю, на якому побував Джефрі Бретуейт:
а) помилки в літературі та їх значення;
б) сучасні дослідження творчості Флобера;
в) французька література на межі століть.
65. Чия дружина стала прототипом мадам Боварі?
а) лікаря; б) офіцера медичної служби;
в) капітана далекого плавання.
66. Як помилилися редактори журналу «Парі де ревю» в написанні прізвища письменника?
а) Фабер; б) Флабор; в) Фобер.
67. Франція – єдина країна, де на дорогах є попереджувальні знаки про перевезення чого?
а) худоби; б) щепеню; в) буряків.

68. Що Джефрі купив з дружиною в одній з французьких аптек?
а) марлеву пов'язку; б) джгут;
в) лейкопластир.
69. Представником якої професії був Оме з роману «Мадам Боварі»?
а) лікар; б) аптекар; в) військовий.
70. Назва книги про Флобера, яку хотів написати Джефрі?
а) «Дослідження епістолярного залишку Флобера»;
б) «Флобер та його місце в світовій літературі»;
в) «Лексикон прописних істин».
71. «Бог мертвий, тому мертвий і той письменник, який усвідомлює себе Богом». Кому належить ця фраза?
а) Флоберу і Мопасану; б) Золя і Бальзаку;
в) Сартру і Камю.
72. Який джем нагадував Флоберу колір сонця?
а) з червоної смородини; б) з жовтої малини;
в) з помаранчевих апельсинів.
73. Який овоч найбільше полюбляють французи, на думку отця Масгрейва?
а) буряк; б) морква; в) ріпчаста цибуля.
74. Який колір домінує у Франції, на думку отця Масгрейва?
а) червоний; б) блакитний; в) білий.
75. Скільки років Джефрі Бретуейту?
а) 60; б) 70; в) 50.
76. Якого кольору були очі у Флобера, на думку Дю Кана?
а) блакитної морської хвилі;
б) зеленої морської хвилі;
в) сірої морської хвилі.
77. Який колір очей у Джефрі?
а) карі; б) блакитні; в) зелені.
78. Який літературний жанр волів би заборонити Джефрі Бретуейт?
а) оповідання; б) повість; в) роман.
79. Через який коридор проходив Джефрі на митниці?
а) зелений (він нічого не мав забороненого);
б) червоний (він мав речі, що підлягають декларуванню);
в) tax-free.
80. Які ініціали були у Джефрі?
а) Б. Д; б) Б.Г; в) Д.Б.

81. В якому графстві жив Джефрі?
а) Норфолк; б) Кент; в) Есекс.
82. Якому алкогольному напою надає перевагу Джефрі?
а) віскі; б) джин; в) біле вино.
83. Який молочний продукт необхідно зберігати виключно в холодильнику, на думку Бретуейта?
а) сир; б) сметану; в) йогурт.
84. Який вид транспорту найбільше ненавидів Флобер?
а) карета; б) корабель; в) потяг.
85. Якого кольору були сидіння в потязі з Руана, на якому їхав Джефрі?
а) жовті; б) червоні; в) сині.
86. В якому романі Флобера вперше згадуються потяги і залізниця?
а) «Виховання почуттів»; б) «Саламбо»;
в) «Мадам Боварі».
87. Як звали дружину Джефрі?
а) Еліс; б) Елен; в) Елізабет.
88. Як співвідноситься вік Флобера та Луїзи Коле?
а) він був старший; б) ровесники;
в) вона була старша.
89. Яку квітку прислав Флобер Луїзі?
а) троянду; б) орхідею; в) нарцис.
90. Поблизу якого пам'ятника зірвав квітку Флобер для Луїзи?
а) Вольтера; б) Шатобріана;
в) Руссо.
91. У чому Флобер не був компетентний, на думку Луїзи Коле?
а) в тонкощах театрального мистецтва;
б) в живописі;
в) в символіці квітів.
92. Що подарувала Флоберу Луїза на знак кохання?
а) кулон; б) печатку; в) годинник.
93. Чому Луїза Коле поїхала в Єгипет?
а) зустрітися з знайомою Флобера;
б) на відпочинок;
в) зустрітися з другом Флобера.
94. Яку винагороду отримав Флобер за роман «Мадам Боварі»?
а) 10 тис. франків; б) 6 тис. франків;
в) 8 тис. франків.

95. Чим писав Флобер свої твори?
а) гусячим пером; б) сталевим пером;
в) чорнильною ручкою.
96. Скільки дітей було в батьків Елен Бретуейт?
а) 2; б) 3; в) 1.
97. Які очі були у Елен?
а) блакитно-сірі; б) блакитно-зелені;
в) карі.
98. Про що ніколи не говорили Джефрі та Елен?
а) його хобі; б) її особисте життя;
в) майбутнє.
99. Елен в останні дні життя була?
а) з коханцем; б) в лікарні; в) вдома.
100. Куди разом ходили Флобер та Буйє?
а) в одну школу; б) в один університет;
в) в один ресторан.
101. Хто відключив систему подачі кисню для Елен?
а) лікар; б) медсестра; в) її чоловік.
102. Що завжди мали при собі погоничі слонів із роману «Салам-бо»:
а) молоток і зубило; б) сірники і папір;
в) мишу та сир.
103. Яким видом транспорту користувався Флобер у Парижі?
а) трамвай; б) відкрите авто; в) закрита коляска.
104. Хто був за фахом батько Флобера?
а) лікар; б) державний службовець;
в) літературний критик.
105. Хто написав епітафію для Луїзи Коле?
а) Флобер; б) Дю Кан; в) Бретуейт.
106. Які тварини наснилися Флоберу?
а) свині; б) мавпи; в) папуги.
107. Хто був першим французьким письменником, чиє зображення з'явилось на поштових марках?
а) Флобер; б) Вольтер; в) Ронсар.
108. Назва готелю в Каїрі, де зупинявся Флобер?
а) Ніл; б) Сфінкс; в) Каїр.
109. Як помер Флобер?
а) отруївся; б) від туберкульозу;
в) від апоплектичного удару.

110. Що вночі відключали в Руані?
а) світло; б) воду; в) бій курантів.
111. Що снилося Джефрі упродовж трьох місяців?
а) дитинство;
б) знайомство з дружиною;
в) залізнична станція.
112. Яке медичне устаткування 19 століття побачив Джефрі в музеї?
а) скальпель; б) клізму; в) трубку.
113. Скільки засушених людських голів побачив Джефрі в музеї?
а) 2; б) 3; в) 4.
114. Кому належали засушені голови?
а) бідним людям; б) вченим;
в) злочинцям.
115. Як померли люди, голови яких експонувалися в музеї?
а) своєю смертю; б) втопилися;
в) повісилися.
116. Марка фотоапарату Джефрі:
а) Нікон; б) Полароїд; в) Кенон.
117. Чим займався Люсьєн Андріє?
а) медициною;
б) юриспруденцією;
в) дослідженням творчості Флобера.
118. Скільки пам'ятників Флоберу оглянув Джефрі?
а) 1; б) 2; в) 3.
119. Чим були посипані папуги в музеї?
а) дустом; б) тальком; в) порошком.
120. Скільки опудал папуг залишилось у музеї з п'ятдесяти штук?
а) 2; б) 3; в) 4.

6. СЛОВНИК НАРАТОЛОГІЧНИХ ТЕРМІНІВ*

А

Автодієгетичний наратив [autodiegetic narrative]. Першоособовий наратив, оповідач якого є протагоністом чи героєм; різновид гомодієгетичного наративу, в якому наратор є також головним персонажем.

Актор [author]. Творець або упорядник наративу. Цього реального чи справжнього автора не слід змішувати із прихованим автором наративу або наратором; на відміну від них, він не є властивим наративу чи вивідним із нього. Наприклад, «Нудьга» й «Ерострат» мають того самого автора – Ж. П. Сартра, але різних прихованих авторів і різних нараторів. У подібний спосіб наратив може мати двох чи більше дійсних, не фіктивних авторів й одного прихованого автора чи наратора.

Авторська наративна ситуація [authorial narrative situation]. Наративна ситуація, що характеризується всезнанням наратора, який не є учасником описуваних ситуацій і подій, що розповідаються (Ч. Діккенс «Повість про два міста», В. Теккерей «Ярмарок суети», Панас Мирний «Повія»). Разом із першоособовим наративом і персонажною наративною ситуацією, авторська наративна ситуація (аукторіальний наративний тип) є одним із трьох основних типів у класифікації Ф. Штанцеля.

Авторське втручання [author's intrusion]. 1. Втручання наратора у формі коментаря до ситуацій чи зображуваних подій, їхнє представлення, відступ оповідача, який коментує контекст. 2. У художній літературі уривок, який повинен виявити позицію автора, що протиставляється наратору; сегмент тексту, що виявляє справжню «руку автора».

Авторський дискурс [authorial discourse]. Наративний дискурс, якому притаманні знаки наратора чи автора, оцінки яко-

* Словник укладено на основі таких джерел: Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. Москва, 2004; Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов. Москва, 2001; Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001; Літературознавча енциклопедія : У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ, 2007; Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. Москва, 2008; Ткачук О.М. Наратологічний словник. Тернопіль, 2002; Шмид В. Наратология. Москва, 2003.

го найавторитетніші. Як і дискурсивний модус, авторський (чи аукторіальний) дискурс співвідноситься із авторською наративною ситуацією. Це є дискурс так званого всезнаючого наратора і властивий таким творам, як «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга, «Батьки і діти» І. Тургенева, «Микола Джержа» І. Неця-Левицького.

Адресант [addresser]. Один із основних складників будь-якого акту (словесного) спілкування: відправник, енунціатор. Адресант відправляє повідомлення адресату.

Адресат [addressee]. Один із основних складових будь-якого акту (словесного) спілкування: одержувач, енунційований. Адресат отримує повідомлення від адресанта.

Акт [act]. 1. Поряд з випадком один із двох мотивованих видів наратованих подій; зміна стану, викликана агентом і виявлена в дискурсі процесуальним твердженням у формі дії; акція. «Марія розв'язала задачу» являє собою акт, водночас «Учора ішов дощ» – ні. 2. Синтаксична частина акції; акція, що утворюється кількома актами.

Актант [actant]. Фундаментальна роль на рівні наративної глибинної структури, яка співвідноситься із функцією Етьєна Суріо, драматичною персоною Володимира Проппа і архіперсоною Юрія Лотмана. Термін був уведений у наратологію А.Ж. Греймасом услід за лінгвістом Люсьєном Теньєром, який використовував його для позначення типу синтаксичної одиниці. Переробляючи рольові типології, запропоновані Суріо і Проппом, А. Греймас зупинився на актантній моделі, що в оригіналі складалася із шести актантів: суб'єкта (лев Е. Суріо, герой В. Проппа), об'єкта (сонця Е. Суріо, особи-шукача Проппа), одержувача (земля Суріо), помічника (місяць Е. Суріо, помічник і даритель В. Проппа), опонента (марс Суріо, лиходій, фальшивий герой Проппа). У сучасній версії актантної моделі Греймаса помічник і опонент вважаються ауксиліантами, а не актантами. Актант може займати певну кількість окремих позицій чи актанціальних ролей впродовж його наративної траєкторії. Суб'єкт, наприклад, може бути встановлений як відправник, визначений уздовж осей дії, реалізований як вдалий виконавець, нагороджений за свою діяльність. Окрім того, на рівні наративної поверхне-

вої структури один актант може представлятися кількома різними акторами і декілька актантів можуть представлятися одним і тим же актором. Зокрема, у пригодницькому творі суб'єкт може мати кількох ворогів, кожен з яких функціонує як опонент; навіть в оповіданні про любов хлопець може функціонувати як суб'єкт й одержувач, водночас дівчина як об'єкт і відправник. Нарешті, не лише актори-люди, а також тварини, речі й поняття можуть виконувати фундаментальні ролі, що складають актантну модель: діамант представляє об'єкт пошуку суб'єкта, а ідеологічний наратив може служити відправником. Хоча термін актант найчастіше використовується із покликанням на базові ролі, виконувані сутностями у світі ситуацій і подій, про які оповідають, він так само деколи стосується ролей наратора і наратора: вони є актантами моделі комунікації на противагу актантам нарації (суб'єкт, об'єкт, відправник, одержувач).

Актантна модель [actantial model]. Структура відношень, досягнута між актантами. За А. Греймасом, наратив є значущим цілим через те, що його можна охопити мовою такої структури. Оригінальна актантна модель включала шістьох актантів, суб'єкт (шукає об'єкта), об'єкт (шукається суб'єктом), відправник (суб'єкта в його пошуку об'єкта), одержувач (який повинен доставлятися суб'єктом), помічник (суб'єкта) й опонент (суб'єкта). Наприклад, актантна структура «Мадам Боварі» Г. Флобера має такий вигляд: суб'єкт – Емма, об'єкт – щастя, відправник – романтична література, одержувач – Емма, помічник – Леон, Родольф, опонент – Чарльз, Йонвіль, Родольф, Гоме, Леро.

Більш сучасна версія включає лише чотирьох актантів: суб'єкт, об'єкт, відправник і одержувач (з помічником й опонентом, які функціонують як ауксиліанти).

Актантна роль [actantial role]. Формальна позиція, яку займає актант уздовж його наративної траєкторії; окремий стан, набутий актантом у логічному розгортанні наративу. У наративній траєкторії, приміром, суб'єкт як такий встановлюється відправником і може модалізуватися (визначатися, уможливлюватися) уздовж осей бажання, здатності, знання і зобов'язання, реалізуватися як суб'єкт, впізнаватися як такий і винагороджуватися. Різні актантні ролі в певній траєкторії є достатньо автономними, щоб втілюватися різними акторами. Іншими словами,

актант, який утворює фундаментальну роль на рівні глибинної структури, специфікується через серії актантних ролей уздовж наративної траєкторії й далі уточнюється як один чи більше акторів на рівні поверхневої структури.

Актор [actor]. Конкретизація актанта на рівні наративної поверхневої структури. Актор, який із з'єднання щонайменше однієї актантної ролі й однієї тематичної ролі, представляється одиницею, еквівалентною фразі, індивідуалізований у такий спосіб, щоб утворювати самостійну фігуру наративного світу. Актору не потрібно з'являтися у вигляді антропоморфної істоти: він може, наприклад, набувати форми літаючого килима, стола чи корпорації. Крім того, актор може бути індивідуальним (Петро, Мар'яна) чи колективним (натовп у підземному переході), фігуральним (антропоморфним, зооморфним і т.д.) чи нефігуральним (Доля). І нарешті, один актор може представляти кількох різних актантів і кілька акторів можуть репрезентувати одного і того ж актанта. Так, у романах протагоніст часто функціонує як суб'єкт і як одержувач; у пригодницьких творах різноманітні вороги героя чи героїні функціонують як опонент.

Акторіальний наративний тип [actorial narrative type]. Клас гомодієгетичних чи гетеродієгетичних наративів, характеризованих внутрішньою фокалізацією («Місто» Валер'яна Підмогильного, «Посли» Генрі Джеймса). Разом із аукторіальним та нейтральними наративними типами являє собою один із трьох базових типів типології Дж. Лінтвельта.

Акція [action]. 1. Серія пов'язаних подій, що виявляють свою єдність, значимість і рухаються від початку до середини, й до кінця; синтагматична організація актів. За термінологією Арістотеля, акція є процесом від злої до доброї долі чи навпаки. Дві акції можуть утворювати більшу акцію. 2. За Р. Бартом, акція – група функцій, віднесена до певних актантів: наприклад, функції, що спрямовують рух суб'єкта в напрямі до об'єкта, утворюватимуть акцію, яку називаємо пошуком. 3. Акт.

Аналепсис [analepsis]. Анахронія, коли наратор повертається назад, у минуле, яке стосується «теперішнього» моменту; відновлення однієї чи кількох подій, що трапилися раніше «теперішнього» моменту (чи моменту, коли хронологічне розповідання послідовності подій переривається для того, щоб

утворити місце для аналепсису); ретроспекція, зворотній кадр: «Петро розгнівався і хоча клявся багато років раніше, що ніколи не втрачає витримки, почав істерично кричати». Аналепсис має певну протяжність і віддаленість, наприклад: «Василина не могла на це дивитися, хоча потратила декілька годин, готуючи це вчора», аналепсис має протяжність кількох годин, тривалість одного дня. Приклади аналепсису є в оповіданні М. Яцківа «На діброві», коли жовніри згадують своє минуле; спогад наратора про кохання до Сюзен у «Via dolorosa» А. Любченка утворює аналепсис. Завершальний аналепсис або відсилення заповнює попередні прогалини, які виникають з еліпсисів у наративі. Повторювальні аналепсиси чи нагадування розказують заново вже згадані минулі події.

Аналітичний автор [analytic author]. Всезнаючий наратор («Червоне і чорне» Ф. Стендаля, «Ярмарок суєти» В. Теккерея, «Для домашнього огнища» І. Франка).

Анахронія [anachrony]. Неузгодженість між порядком подій, в якому вони відбуваються й порядком їх викладу в розповіді: початок *in medias res* (лат. – посеред справ), за яким слідує повернення до попередніх подій, утворює типовий приклад анахронії. Відносно до «теперішнього» моменту, коли хронологічна оповідь послідовності подій переривається для того, щоб утворити для них місце, анахронії можуть повертатися до минулого (ретроспекція, аналепсис, зворотній кадр) чи до майбутнього (антиципація, пролепсис, кадр з майбутнього). Вони мають протяжність чи амплітуду (тривалість певної частини часу історії) і певну дистанцію (час, на який вони віддаляють події від «теперішнього» моменту): у прикладі «Марійка присіла. Чотири роки пізніше вона б мала те саме враження і її хвилювання тривало б цілий місяць» анахронія має тривалість місяць і віддаленість чотири роки.

Анізохронія [anisochrony]. Зміна наративної швидкості, пришвидшення чи уповільнення темпу. Перехід наративу від сцени до резюме утворює анізохронію.

Антагоніст [antagonist]. Головний супротивник протагоніста. Наратив репрезентується з погляду міжособистісного конфлікту, залучає двох супротивних персонажів з протилежними цілями: протагоніст (чи герой) і антагоніст чи ворог.

Аукторіальний наративний тип [auctorial narrative type, нім. auktoriale Erzahlsituation]. Клас гомодієгетичних чи гетеродієгетичних наративів, що характеризуються нульовою фокалізацією. При такому типі наративу центром орієнтації для читача у фіктивному світі є судження, оцінки й зауваження наратора. Передача дискурсу акторів здійснюється в вигляді огляду, резюме, які забарвлені мовленням оповідача (Г. Філдінг «Історія Тома Джонса, підкидька», О. Бальзак «Євгенія Гранде», І. Нечуй-Левицький «Хмари»). Разом з акторіальним і нейтральним наративними типами аукторіальний тип являє собою один із трьох базових класів у типології Дж. Лінтвельта.

Ахронічна структура [achronic structure]. Послідовність кількох подій, які протиставлені одній чи двом подіям, що характеризуються ахронією (пор. прогулянки Марселя у напрямку Мезегліссе і Гуермантеса у першій частині «У пошуках втраченого часу» Марселя Пруста).

Ахронія [achrony]. Подія позбавлена будь-якого часового зв'язку з іншими подіями; недатована подія. Антироман «Ревнощі» А. Роб-Грійє насичений ахроніями.

Б

Безособовий наратор [impersonal narrator]. Максимально прихований наратор; наратор, котрий не має індивідуальних властивостей, окрім факту, що він оповідає.

Безпосереднє мовлення [immediate speech]. Див.: Безпосередній дискурс.

Безпосередній дискурс [immediate discourse]. Вільний прями́й дискурс. Як і в безпосередньому дискурсі (протиставляється цитованому дискурсу), персонажеві надається слово без будь-якого наративного вступу, медіації чи патронажу (монологи Бені, Квентіна і Джейсона у перших трьох частинах «Галасу і шаленства» В. Фолкнера, монолог Моллі Блум в «Уліссі» Дж. Джойса).

В

Вибіркове всезнання [selective omniscience]. За класифікацією Н. Фрідмана, одна із восьми можливих точок зору: вибіркове всезнання характеризує гетеродієгетичного наратора, що

вибирає фіксовану внутрішню фокалізацію («Десять кілометрів мовчання» Вал. Шевчука, «Портрет художника замолоду» Дж. Джойса).

Випадок [happening]. Разом з актом й акцією один із двох можливих видів наратованих подій, коли зміна стану не спричинена агентом, а тому проявляється у дискурсі процесуальним твердженням у модусі випадку. «Почався дощ», «У неї влучив падаючий камінь» представляють випадки.

Випробування [test]. Наративна синтагма, що характеризує рух суб'єкта в напрямку його до мети і залучає полемічне або транзакційне протистояння (боротьбу за певний об'єкт чи обмін об'єктами), домінування (суб'єктом) і його наслідок. У канонічній наративній схемі, розвинутій А. Греймасом і його школою, суб'єкт проходить кваліфікаційне випробування, вирішальне випробування і звеличувальне випробування.

Вирішальне випробування [decisive test]. Одне із трьох випробувань, що характеризують рух суб'єкта в канонічній наративній схемі. Відбувається після кваліфікаційного випробування і перед звеличувальним випробуванням. Вирішальне випробування має наслідком кон'юнкцію суб'єкта й об'єкта.

Відсутній наратор [absent narrator]. Максимально прихований наратор, безособовий наратор; наратор, що представляє ситуації й події з мінімальним наративним посередництвом і жодною мірою не звертається до наративної особи чи наративної діяльності. Відсутні наратори є характерними для біхевіористичних наративів (Е. Гемінгвей «Гори як білі слони»).

Візія [vision]. Точка(и) зору, за допомогою яких зображаються наратовані ситуації і події. Ж. Пулон розробив трьохчастинну категоризацію: 1) візія ззаду (vision par derrière, аналогічна нульовій фокалізації чи всезнаючій точці зору / наратор розповідає більше, ніж будь-який або всі із персонажів знають: «Мотря» Б. Лепкого, «Тесс з роду д'Урбервіллів» Т. Гарді); 2) візія разом (vision avec, аналогічна внутрішній фокалізації); наратор розповідає тільки те, що знають один чи кілька персонажів: «Санаторійна зона» М. Хвильового, «Посли» Г. Джеймса); і 3) візія ззовні (vision du dehors аналогічна зовнішній фокалізації); наратор розповідає менше про певні ситуації, ніж один із персонажів знає: «Доля людини» М. Шолохова, «Гори як білі слони» Е. Гемінгвея).

Вільна непряма думка [free indirect thought]. Вільний непрямої дискурс, за допомогою якого представляються міркування (на противагу висловленням) персонажа.

Вільна пряма думка [free direct thought]. Вільний прямої дискурс, за допомогою якого представляються думки персонажа (на противагу висловленням). У розширеній формі вона часто називається внутрішнім монологом.

Вільне непряме мовлення [free indirect speech]. Вільний непрямої дискурс, за допомогою якого представляються висловлення (на противагу до думок) персонажа.

Вільне пряме мовлення [free direct speech]. Вільний прямої дискурс, за допомогою якого представляються висловлення персонажа, що протиставляється думкам.

Вільний непрямої дискурс [free indirect discourse]. Тип дискурсу, що представляє висловлення чи думки персонажа. Вільний непрямої дискурс (наратований монолог, репрезентоване мовлення й думка, вільний непрямої стиль, пережите мовлення, заміщувальна нарація) має граматичні риси «нормального» непрямої дискурсу, але не включає в себе кінцевих реченневих компонентів («він сказав, що ...», «вона думала, що ...»), вводить і кваліфікує репрезентовані висловлення й думки.

Він-форма [Eg-Form]. Третьоособова наративна форма (він-форма). Наприклад: «Можна було бачити з їх привітання та з осяяних радіощами очей, що вони були друзями. Той, що приїхав, був ставний парубок» (Б. Грінченко «На розпутті»).

Включена нарація [intercalated narration]. Тип нарації, за допомогою якої наративна інстанція часово розміщується між двома моментами акції; вставлене наратування. Включена нарація є характерною для епістолярних наративів («Художник» Т. Шевченка, «Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете) і щоденникових наративів («Записки студента» Є. Гребінки, «Царівна» О. Кобилянської).

Внутрішній аналіз [internal analysis]. Виклад наратора власними словами думок і вражень персонажа; наративне повідомлення думок і вражень словами, які розпізнаються як слова наратора (протиставляється наратованому монологіві); психонарація.

Внутрішній монолог [interior monologue, франц. monologue intérieur, нім. stiller Monolog]. Немедійоване представлення думок персонажа, вражень і сприйнятів; розширене розтягнення вільної прямої думки (монолог Моллі Блум в «Уліссі» Д. Джойса). Внутрішній монолог зараз часто відноситься до потоку свідомості як окремих варіант. Проте він деколи протиставлявся потоку свідомості: внутрішній монолог представлятиме думки персонажа, а не враження чи сприйняття, а потік свідомості репрезентуватиме як враження, так і думки. Внутрішній монолог морфологічно й синтаксично правильно побудований, тоді як потік свідомості – ні, а тому він передаватиме думку в стані її формування, ще до будь-якої логічної організації. З іншого боку, ці два терміни часто використовувались взаємозамінно. Зокрема, роман «Лаври зрізані» Едуарда Дюжардена є найбільш відомим прикладом тексту, написаного повністю вільним прямим дискурсом, автор якого у своєму визначенні внутрішнього монологу наголошував на стилістичних критеріях й ефектах, асоційованих із потоком свідомості.

Внутрішня фокалізація [internal focalization]. Тип фокалізації, за допомогою якої інформація передається з понятійної чи перцептивної точки зору або перспективи персонажа. Внутрішня фокалізація може бути фіксованою, коли вибирається лише одна перспектива («Місто» В. Підмогильного, «Посли» Г. Джеймса, «Дама в озері» Роберта Монтгомері); змінною, коли вибираються різні перспективи для того, щоб розкрити ситуації й події («Орда» Р. Іваничука, «Місіс Делуей» В. Вулф); чи множинною, коли ті самі події і ситуації представляються більше, ніж один раз і кожен раз із іншої перспективи («Циклон», «Твоя зоря» О. Гончара, «Місячний камінь» В. Коллінза, «Кільце і книга» Р. Браунінга).

Всевідна точка зору [omniscient point of view]. Точка зору, прийнята всевідаючим наратором. Візія ззаду (Ж. Пулон). Аналогічно до нульової фокалізації, всезнаюча (всеосяжна, всеохлопяюча) точка зору характерна традиційному чи класичному наративові (Г. Філлінг «Історія Тома Джонса, підкидька», В. Теккерей «Ярмарок суєти», Панас Мирний «Повія», Ірина Вільде «Сестри Річинські»).

Всевідний наратор [omniscient narrator]. Наратор, який знає практично все про оповідувані ситуації і події (І. Франко «Перехресні стежки», М. Старицький «Богдан Хмельницький», О. Бальзак «Євгенія Гранде»). Такий наратор має всезнаючу точку зору й розповідає більше, ніж всі персонажі знають.

Всюдисущий наратор [omnipresent narrator]. Наратор із здатністю бути у двох чи більше різних місцях у той самий час або рухатися вільно назад і вперед між епізодами (сценами), що трапляються в різних місцях дії (Р. Іванчук «Орда»). Всюдисущі наратори є типовими для історіографії і вони не обов'язково всезнаючі, як всезнаючий наратор не обов'язково всюдисущий: оповідач у романі В. Вулф «Місіс Деллоуей» є інколи всезнаючим, але не всюдисущим.

Втручальний наратор [intrusive narrator]. Наратор, який коментує представлювані події і ситуації, їхнє представлення чи його контекст; наратор, викладовій формі якого є характерне роз'яснення подій, або він покладається на коментарні екскурси чи втручання (М. Гоголь «Вечори на хуторі біля Диканьки», Г. Квітка-Основ'яненко «Сердешна Оксана», О. Бальзак «Євгенія Гранде»).

Г

Герменевтичний код [hermeneutic code]. Код чи «голос», згідно з яким наратив чи його частина може структуруватись, вказувати шлях, що веде від запитання або загадки до її можливої відповіді. Уривок може (за герменевтичним кодом) містити питання, загадку, які він пропонує. Наратив може формулювати запитання чи загадку; оголошувати можливу відповідь або розв'язання; надавати читачеві допомогу чи створювати перешкоду в цьому.

Герой [hero]. 1. Протагоніст чи центральний персонаж у наративі. Герой, як правило, представляє позитивні цінності. 2. За В. Проппом, одна із семи основних ролей, якої може набувати персонаж у чарівній казці. Герой (аналогічний до суб'єкта А. Греймаса і лева Е. Суріо) страждає від дій лиходія або від певного виду нестачі й ліквідує свою чи іншого персонажа нестачу або нещастя.

Гетеродієгетичний наратив [heterodiegetic narrative]. Наратив, наратор якого не є персонажем в описаних ситуаціях і подіях; наратив із гетеродієгетичним наратором. «Повія» Панаса Мирного, «Чотири шаблі» Ю. Яновського, «Іліада» Гомера, «Повість про два міста» Ч. Діккенса є гетеродієгетичними наративами (протиставляється гомодієгетичному наративу).

Гетеродієгетичний наратор [heterodiegetic narrator]. Наратор, який не є частиною дієгезису (diegese), який він наратує. Оповідач, який не є персонажем ситуацій чи подій, про які він розповідає. Наратори у «Хмарах» І. Нечуя-Левицького, «Євгенії Гранде» О. Бальзака є гетеродієгетичними.

Головний наратор [main narrator]. Наратор, що вводить цілий наратив (включаючи всі мінінаративи, що складають його частими); наратор, що повністю відповідає за весь наратив (включаючи заголовок, епіграфи і т. д.).

Голос [voice]. Сукупність знаків, що характеризують наратора і загалом наративний акт, керують відношеннями між наратуванням і наративним текстом, як і між розповіданням і наратованими подіями. Голос має значно ширший вимір, ніж особа, і хоча часто об'єднується чи ототожнюється із точкою зору, їх слід розрізняти: точка зору забезпечує інформацію про те, хто «бачить», хто сприймає, чия точка зору керує наративом, в той час як голос забезпечує інформацію про те, хто «говорить», хто є наратором і з чого складається наративна інстанція.

Гомодієгетичний наратив [homodiegetic narrative]. Наратив, наратор якого є персонажем в оповідуваних ситуаціях і подіях; наратив із гомодієгетичним наратором. «Юнаки з вогненної печі» Вал. Шевчука, «Великий Гетсбі» Ф. Фіцджеральда є зразками гомодієгетичного (протиставляється гетеродієгетичному) наративу.

Гомодієгетичний наратор [homodiegetic narrator]. Наратор, який є частиною дієгезису (diegese), який він представляє; наратор, який є персонажем у ситуаціях і подіях. Девід Коперфільд у одноіменному романі Ч. Діккенса, Устина в повісті «Інститутка» Марка Вовчка, Оглядівський у «Поза межами болю» О. Турянського є гомодієгетичними нараторами.

Д

Дейксис [deixis]. Загальний феномен появи дейктиків; сукупність референцій до ситуацій (інтерлокуторів, часу, простору) висловлення.

Детермінація [determination]. Часові рамки ітеративного нарративу; проміжок часу, в який подія (чи сукупність подій) трапляється: «Я їздила у літній табір кожного року з 1959 до 1964 року» має детермінацію у п'ять років.

Диз'юнкція [disjunction]. Разом із кон'юнкцією один із двох основних типів з'єднання чи відношення між суб'єктом і об'єктом («X не є з Y», «X не має Y»).

Дискурс [discourse]. 1. План вираження нарративу, який протиставляється плану змісту чи розповіді. Якщо історія (дієгезис) – це «що», про яке розповідається, то дискурс – це «як» розповідається, тобто наратування протиставлене наратованому; нарація протиставлена вигадці (як розуміє ці терміни Дж. Рікардо). Історія є матеріалом, який представляється, упорядковується з певного пункту бачення через дискурс. Дискурс має субстанцію (медіум маніфестації: усна чи писемна мова, нерухомі чи рухомі картинки, жести та ін.) і форму, яка складається із пов'язаної сукупності наративних тверджень, що становлять оповідання й визначають порядок показу ситуацій і подій, точку зору, що керує показом, наративну швидкість, вид коментаря і т. д. «Людина їла, тоді спала», «Людина спала після того, як поїла» мають ту саму дискурсну субстанцію (писемна українська мова), але різні дискурсивні форми. 2. За Е. Бенвеністом, поряд із історією чи розповіддю одна із двох відмінних і доповнюючих лінгвістичних підсистем. У дискурсі (discours) зв'язок встановлюється між станом чи подією й ситуацією, у якій той стан чи подія лінгвістично викликається. Discours у такий спосіб залучає певне посилення до енунаціяції й неявно вказує на відправника й одержувача. Histoire (історія) – ні. Пор.: «Він пішов» і «Я говорив тобі про це сотню разів» із «Він пішов» і «Вона говорила їй про це сотню разів». Розрізнення Е. Бенвеніста між histoire і discours є аналогічним до нетотожності розповідуваного світу й обговорюваного світу (за Вайнрайхом) та нагадує відмінність між фіктивним розповіданням і ауззаге К. Гамбургер.

Дисонанс [dissonance]. Дистанціювання наратора від свідомості героя, яку він наратує (Е. Гемінґвей «Смерть у Венеції»). Дисонанс характеризує відношення між наратором і протагоністом в авторській наративній ситуації.

Дистанція [distance]. 1. Разом з перспективою один із двох головних факторів, що керують наративною інформацією (Ж. Женетт). Якщо наративна медитація є прихованою і наповнена чисельними деталями про наратовані ситуації й події, то дистанція між ними є найменшою. Мімезис або зображення, наприклад, використовується для того, щоб показати меншу дистанцію за дієгезис чи розповідання. 2. Метафорично простір між наратором, персонажами, ситуаціями й подіями та наратованим. Дистанція може бути темпоральною (я наратую про події, що трапились дві години чи два роки тому), інтелектуальною (наратор «Галасу і шаленства» В. Фолкнера є набагато розумніший, ніж Бенджі), моральною (наратор «Собору» О. Гончара є гуманнішим, ніж Володька Лобода), емоційною (у другому розділі роману І. Франка «Борислав сміється» наратор нейтрально ставиться до страждань Рифки) і т. д. Більше того, ця дистанція може змінюватися протягом наративу: в кінці «Історії Тома Джонса, підкидька» Г. Філдінга наратор і нарататор (емоційно ближчими, ніж на початку).

Діалог [dialogue]. Зображення (драматичне за типом) усного обміну, що залучає двох чи кількох персонажів. У діалозі висловлення персонажів представляються так, як вони, припускається, висловлювались і можуть або ні завершуватись кінцевими реченнєвими компонентами.

Діалогічний наратив [dialogic narrative]. Наратив, що характеризується взаємодією кількох голосів, свідомостей чи світобачень, жоден з яких не об'єднує, не є вищим (немає більше авторитету), ніж інші; поліфонічний наратив. У діалогічному наративі, який протиставляється монологічному, погляди наратора, судження й навіть знання не утворюють остаточної обізнаності [authority] стосовно світу, що зображається, а є лише внеском посеред кількох інших; діалогічний внесок є часто неважливим для сприймаючого, ніж вклад деяких із персонажів. За М. Бахтіним, у прозі Ф. Достоевського («Брати Карамазови») є яскраві приклади діалогічного наративу.

Дієгезис [diegesis]. 1. Вигаданий світ, у якому трапляються наратовані ситуації і події (франц. *diegese*). 2. Розповідання, переказування, яке протиставляється показу, розігрування (франц. *diegesis*).

Дієгетичний [diegetic]. Належить до певного дієгезису або є його частиною, представленою наративом. Наративи, наратори й наратовані, екзистенти й події характеризуються дієгетичними термінами. Екзистенти, які є частинами різних дієгезисів чи належать до того самого, є ізодієгетичними. У схожий спосіб можна описати нараторів стосовно дієгетичного рівня. Вони можуть бути екстрадієгетичними (не частиною, а зовнішніми прикметами до будь-якого дієгезису); або бути дієгетичними чи інтрадієгетичними (належати до дієгезису зображеного в первинному наративі екстрадієгетичним наратором); вони можуть з'являтися у метадієгетичному чи гіподієгетичному наративі (наратив вставлений у дієгетичний або інтрадієгетичний наратив). Нараторів також можна характеризувати стосовно тої ролі, яку вони відіграють у представленому дієгезисі: гомодієгетичний наратор є персонажем у ситуаціях або подіях, які він розказує (якщо він є протагоністом цих ситуацій і подій, то стає метадієгетичним наратором). З іншого боку, гетеродієгетичний наратор не є персонажем у ситуаціях і подіях, які розповідає. І нарешті, наратив другого ступеня виводиться на рівень первинного наративу (коли метадієгетичний наратив функціонує наче дієгетичний), виникає псевдодієгетичний або скорочений метадієгетичний наратив.

Дієгетичний рівень [diegetic level]. Рівень, на якому екзистент, подія чи акт розповідання розміщується стосовно певного дієгезису. У «Історії кавалера де Гріє і Манон Леско», наприклад, розповідь спогадів М. Де Ренонкорт відбувається на екстрадієгетичному рівні; ситуації й події, про які йдеться в цих спогадах (включаючи розповідання Де Грю його і Манон пригод), трапляються на дієгетичному чи інтрадієгетичному рівні. У «От тобі й скарб» Г. Квітки-Основ'яненка розповідь оповідача про Хому Масляка відбувається на екстрадієгетичному рівні, а розповідь Юдуна про пекло є на інтрадієгетичному рівні; всі ці пригоди відбуваються у метадієгетичному або гіподієгетичному наративі.

Достовірний наратор [reliable narrator]. Наратор, який поводить згідно з нормами прихованого автора. Оповідач «Художника» Т. Шевченка є достовірним наратором.

Драма [drama]. Сцена; сценічна передача мовлення (чи думки) і поведінки. Розмежування, зроблене Г. Джеймсом і В. Лабком між драмою і панорамою, аналогічне до розрізнення між сценою і резюме чи показом і розповіданням.

Драматизований наратор [dramatized narrator]. Наратор, що характеризується більшою чи меншою мірою, ніж «Я». Хоча драматизований наратор може бути відносно невиразним (Г. Флобер «Мадам Боварі»), він часто забезпечується численними фізичними, ментальним і/або моральними атрибутами (Г. Квітка-Основ'яненко «Маруся», «Сердешна Оксана»). Насправді він нерідко представляється на рівні персонажів (у наративі першої особи або гомодієгетичному наративі) як простий спостерігач чи свідок (В. Шевчук «На полі смиренному»), як другорядний учасник дії (О. Гончар «За мить щастя»), відносно важливий учасник («Зяма» А. Любченка, «Великий Гетсбі» Ф. Фіцджеральда) чи протагоніст (О. Гончар «Людина і зброя», Ч. Діккенс «Великі сподівання»).

Драматична обробка [dramatic treatment]. За термінологією Г. Джеймса, сценічна передача ситуацій і подій, а точніше – мовлення і поведінки персонажа.

Драматичний модус [dramatic mode]. Одна із восьми можливих точок зору стосовно класифікації Н. Фрідмана. Коли вибирається драматичний модус – як у так званому об'єктивному або біхевіористичному наративі (Г. Джеймс «Незручний вік») – інформація, що надається, значною мірою обмежена тим, що персонажі говорять чи чинять, і не існує прямої вказівки на те, що вони сприймають, думають чи гадають.

Драматичний монолог [dramatic monologue]. Внутрішній монолог. У драматичному монологі внутрішнє життя персонажа представляється прямо, без наративної mediaції. Драматичний чи внутрішній монолог у наративі слід відрізнити від драматичних монологів, складених Робертом Браунінгом чи Альфредом Теннісоном: останні звертаються до можливого співбесідника, а не думок як їхньої формальної основи.

Е

Експозиція [exposition]. Представлення обставин, що виникли перед початком дії [акції]. Наратор повідомляє про час і місце дії, знайомить з персонажами. В багатьох наративах існує затримана експозиція: експозитивна інформація подається після того, як акція вже почалась, протягом твору читач отримує нові деталі (М. Коцюбинський «Сміх», Ф. Достоевський «Біси»).

Екстрадієгетичний [extradiegetic]. Зовнішній щодо дієгезису. Наратор роману М. Стельмаха «Правда і кривда» є екстрадієгетичним наратором. Більш загально, наратор первинної нарації є завжди екстрадієгетичним (Вал. Шевчук «Дім на горі»). Екстрадієгетичний наратор не є еквівалентним гетеродієгетичному. Так, у «Тисяча і одній ночі» Шахерезада функціонує як гетеродієгетичний наратор (оскільки вона не оповідає свою власну історію) і як інтрадієгетичний, а не екстрадієгетичний (оскільки вона є персонажем у рамковому наративі, який вона не оповідає). Навпаки, у романі А. Лесажа «Історія Жіль Блаза із Сантіньяна» наратор є гомодієгетичним і екстрадієгетичним (він оповідає свою власну історію, але як наратор він не є частиною цього дієгезису).

Ефект реальності [reality effect, франц. effets de réel]. Удавано безфункціональна деталь, яка, наприклад, повідомляється лише тому, «що вона є там (у світі наратованого)», деталь, згадана з ніякої іншої причини, окрім того факту, що вона є частиною зображуваного світу. Ефект реальності є типовими конотаторами дійсного (вони означають «це реально»), і велика їх кількість характеризує реалістичний чи натуралістичний наратив.

Ж

Живописне опрацювання [pictorial treatment]. За термінологією Г. Джеймса, у протиставленні драматичній обробці несценічне представлення погляду деяких персонажів на ситуації й події; картина.

З

З'єднання [junction]. Відношення, що пов'язує суб'єкт і об'єкт й утворює статичні твердження. Існує два основних види

з'єднання: кон'юнкція («X є із Y», «X має Y») і диз'юнкція («X не є з Y»), (X не має Y).

Заміщувана нарація [substitutionary narration]. Див.: Вільний непрямий дискурс.

Затримка [suspense]. Емоція чи стан розуму, що виникає з часткової і тривожної непевності щодо перебігу або наслідку дії, особливо такої, яка стосується позитивного персонажа. Затримка виникає, наприклад, коли певний результат є можливим, але чи він насправді буде – неясно, чи коли певний результат відомий, але як і коли він здійсниться – ні. Затримка часто залежить від передвіщування і загалом від тематизації, пасток і за-триманих відповідей, структурованих мовою герменевтичного коду.

Змінна внутрішня фокалізація [variable internal focalization] (Змінна внутрішня точка зору). Тип внутрішньої фокалізації чи точки зору, за допомогою чого різні фокалізатори по чергово використовуються, щоб зобразити різні ситуації і події («Третя революція», «Невеличка драма» В. Підмогильного).

Знак [sign]. 1. За термінологією Фердінан де Сосюра, соціально встановлена єдність, що пов'язує відчуваний образ (чи означник) і поняття (означуване), жодне з яких не існує поза відношенням до іншого. Значення знаку собака, наприклад, пов'язує ряд видимих явищ з поняттям «собака». 2. Єдність, що позначає іншу єдність.

Зовнішня акція [external action]. Те, що персонажі говорять і чинять у протиставленні тому, що вони думають чи відчувають (внутрішня акція). «Давид спустився сходами в землянку. Біля горна – коваль. Так і зарум'янилось лице Давидове радістю: «Здрастуйте, дядьку Петре! – Здрастуй... товаришу!» – мовив од горна сивий із закуреним обличчям коваль, пильно вдивляючись у червоноармійця» (А. Головка «Бур'ян»).

Зовнішня фокалізація [external focalization] (Зовнішня точка зору). 1. Тип фокалізації чи точки зору, за допомогою якої інформація, що передається, в основному обмежена тим, що персонажі роблять і кажуть, але нема вказівки на те, що вони думають і почувають (М. Хвильовий «Іван Іванович»). Зовнішня фокалізація характерна для так званого об'єктивного або біхевіористичного наративу (Е. Гемінгвей «Гори як білі слони»), й од-

ним із наслідків її є те, що наратор розповідає менше, ніж один чи кілька персонажів знають. Деякі наратологи стверджували, що зовнішня фокалізація визначається критеріями, відмінними від тих, що характеризують нульову чи внутрішню фокалізацію (інформація того, що сприймається, передається по-іншому, не так, як з позиції сприймача). Розглядаючи цю проблему, Ж. Жетт, автор терміна, уточнює, що із зовнішньою фокалізацією фокалізатор розміщується у дієгезисі, але за межами будь-якого персонажа і в такий спосіб виключає будь-яку можливість інформації про їхні почуття чи думки. 2. Нефокалізованість або нульова фокалізація у термінології С. Ріммон-Кенана.

I

Ізохронія [isochrony]. 1. Сталість наративної швидкості. Ізохронічний наратив має сталу швидкість, як у цьому випадку: «У Криворівні вони піднімались на гору годину, тоді годину відпочивали, а потім знову годину йшли». 2. Рівність між тривалістю ситуації чи події і тривалістю її репрезентації.

Інтертекст [intertext]. 1. Текст (або сукупність текстів), який цитується, переписується, продовжується чи зазвичай змінюється іншим текстом, що робить його змістовним. «Одіссея» Гомера є одним із інтертекстів Джойсового «Улісса» і інтертекстуальність досягається між ними двома. На думку М. Ріфатера, текст і його інтертекст є відповідними й останній залишає у попередньому сліди, що контролюють його розшифровку. 2. Текст, який певною мірою приєднує і пов'язує велике число інших текстів (Л. Дженні). У цьому значенні «Улісс» Джойса буде інтертекстом, що приєднує такі тексти, як «Одіссея» Гомера. Більш загально, можна вважати, що будь-який текст утворює інтертекст. 3. Сукупність текстів, що інтертекстуально поєднуються (М. Арріве): враховуючи це, інтертекстуальність існує між «Одіссеєю» Гомера й «Уліссом» Джойса, а тому вважається, що ці два тексти утворюють інтертекст.

Інтертекстуальність – Відношення, що виникає між даним текстом і іншими, які він цитує, переписує, приєднує, продовжує чи загалом перетворює і за допомогою яких він набуває значення. Поняття інтертекстуальності сформулювала і розвинула

Ю. Крістева, яка переосмислила М. Бахтіна. У його найбільш обмеженому розумінні термін позначає відношення між одним текстом й іншими, які явно представляються у ньому й взаємодіють як внутрішньотекстові дискурси (Л. Деленбах). У найбільш загальному й радикальному тлумаченні (Р. Барт, Ю. Крістева) термін позначає відношення між будь-яким текстом і сумою знань культури, що міститься в текстах, потенційно безмежної сітки кодів й означувальних практик. Ці впливи й джерела, які часто приховані, зумовлюють значення тексту. Ж. Женетт розрізняє п'ять типів інтертекстуальності: 1) співпричетну, коли в тексті наявні цитати з інших текстів; 2) паратекстуальну, яка зумовлює стосунок тексту до його назви, епіграфа, післямови; 3) метатекстуальну, яка коментує або критикує свій інтертекст; 4) гіпертекстуальну, коли текст висміює чи пародіює інший текст; 5) архітекстуальну, коли текст має жанрові зв'язки з іншим текстом.

Інтрадієгетичний – той, що має відношення чи є частиною дієгезису (*diegèsè*), представленою в первинному наративі екстрадієгетичним наратором. У романі «Батько Горіо» О. Бальзака Растіньяк є інтрадієгетичним. Подібно в «Історії кавалера де Гріє і Манон Леско» А. Прево М. Де Ренонкор – екстрадієгетичний наратор первинного наративу є інтрадієгетичним до тої міри, в якій він функціонує як персонаж у дієгезисі, який він представляє; і де Гріє є інтрадієгетичним як персонаж у наративі М. Де Ренонкор (і метадієгетичним як персонаж у власному наративі). Інтрадієгетичний наратор не є еквівалентним гомодієгетичному. Так, у «Тисячі й одній ночі» Шахерезада функціонує як гетеродієгетичний наратор (оскільки вона не розповідає свою власну історію) та як інтрадієгетичний, а не екстрадієгетичний (оскільки вона є персонажем у рамковому наративі, якого вона не оповідає). Навпаки, в «Історії Жіль Блаза із Сантін'яни» А. Лесажа наратор є гомодієгетичним й екстрадієгетичним (він розповідає свою власну історію, але як наратор він не є частиною дієгезису). Інтрадієгетичним наратором є Марченко в романі «Чотири шаблі» Ю. Яновського, коли розповідає про бій під Полтавою.

К

Камера [camera]. За М. Фрідманом, один із восьми типів точки зору, в якому визначальною ознакою є відсутність автора. Прикладом Фрідман вважає першу частину «Процавай, Берліне» К. Ішервуда: «Я камера із відкритим затвором, цілком пасивна, яка записує, не думає. Записую чоловіка, який голиться у вікні навпроти, й жінку в кімоно, що миє волосся. Одного дня все це буде проявлено, старанно надруковано, зафіксовано». Важається, що камера чи око камери записує без очевидної організації чи вибору все, що перед нею.

Картина [picture]. Несценічна передача усвідомлення персонажем ситуації. У термінології Г. Джеймса картина протиставляється драмі, яка сценічно передає мовлення і поведінку персонажа.

Код [code]. 1. Один з основних складових чинників акту словесної комунікації. Код є системою норм, правил й обмежень, з погляду яких повідомлення має значення. Він щонайменше стосується адресанта й адресата повідомлення. Протиставлення між кодом і повідомленням є аналогічним, але більш загальним, ніж відома Сосюрівська опозиція між мовою (мовною системою) і мовленням (індивідуальним висловленням), коли мовна система керує утворенням і сприйняттям індивідуального повідомлення. 2. Один із «голосів» (моделей вже відомого, моделей дійсності), з яких складається наратив. За Р. Бартом, у художньому творі наявні такі коди: проаіретичний, герменевтичний, референційний, семічний, символічний.

Кода [coda]. Твердження, яке вказує, що наратив закінчився: «Після того вони довго й щасливо жили» є загальноприйнятою кодою в казках.

Коментар [commentary]. Пояснюючий екскурс наратора; авторське втручання; наративне вплетіння, що виходить за межі ідентифікації або опису екзистентів чи розповідання подій. У коментарі наратор пояснює значення чи значимість наративного елемента, робить вартісні судження, звертається до недоступних реалій світу персонажа і/або коментує останнього чи власну нарацію. «Одно те, що сором, а тут і такої дівки жалко, та ще ж ні ївши, ні пивши! От вже наш Уласович і додому з гарбузом так і біжить, як біг до дівки, думаючи рушники брати. І самому лихо,

і кінь морений, так насилу-насилу допхавсь додому аж опівночі і – як я розказував – мерщій ліг спати» (Г. Квітка-Основ'яненко «Конопотська відьма»). Коментар буває орнаментним; він може служити риторичній меті; може функціонувати як суттєва частина драматичної структури нарративу.

Кон'юнкція [conjunction]. Разом із диз'юнкцією – один із двох основних типів відношення між суб'єктом і об'єктом («X є з Y», «X має Y»).

Конативна функція [conative function]. Одна із функцій комунікації, в межах якої будь-який комунікативний (словесний) акт структурується й орієнтується. Коли комунікативний акт зосереджується на адресатові, а не на одному із інших конститутивних факторів комунікації, він має конативну функцію. Відтак ці уривки в наративі, що фокусуються на наратованому, виконують конативну функцію: «Мої любі читачі! – простий і зрозумілий лист. Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час» (М. Хвильовий «Редактор Карк»).

Консонанс [consonance]. Злиття наратора й свідомості персонажа, якого він наратує (В. Підмогильний «Місто», Д. Джойс «Портрет художника замолоду»). Консонанс характеризує відношення між наратором і протагоністом у персональній нарративній ситуації.

Контекст [context]. Один із основних складників будь-якого акту словесного спілкування. Контекст чи референт є тим, чого стосується повідомлення, те, про що воно.

Конфлікт [conflict]. Боротьба, в яку залучені актори. Вони можуть боротися проти Фатуму або Долі, проти свого соціального чи фізичного середовища або один проти іншого (зовнішній конфлікт) чи проти самих себе (внутрішній конфлікт).

Концептуальна точка зору [conceptual point of view]. Світобачення чи понятійна система, з погляду якої ситуація або подія розглядаються.

Культурний код [cultural code]. Референційний код, який відсилає читача до більш ранніх текстів культури. Всі коди є культурно визначені; але так званий референційний код – найбільшою мірою.

Л

Лейтмотив [leitmotif]. Часто повторюваний мотив, експресивний за характером і такий, що стосується ситуації чи події. (Тронка в однойменному романі О. Гончара функціонує як лейтмотив). За Б. Томашевським, це мотив, який часто повторюється й особливо, коли він є вільним, тобто не вплетеним у фабулу («Ніч. Весна. Міст. Марія» в «Арабесках» М. Хвильового). Деякі персонажі, що з'являються в наративі під різними іменами (прийом переодягання), часто супроводжуються для впізнавання постійним мотивом. Спочатку цей термін використовувався стосовно музики Р. Вагнера.

М

Майстерний наратор [well-spoken narrator]. Наратор, спосіб вираження якого є стандартним (чи навіть елегантним) і функціонує як норма; за допомогою таких прийомів здійснюється зображення персонажів. За Г. Хоу, контраст між мовою майстерного наратора і мовою персонажів характерний для роману, на противагу епосу.

Медіальна нарація [mediatecl narration]. Нарация, в якій відчувається присутність наратора; нарація, яка характеризується явним, а не прихованим наратором; нарація, у якій дієгезис, розповідання, а не мімезис, показ або розігрування переважають. (Г. Квітка-Основ'яненко «Сердешна Оксана»).

Медіатор [mediator]. Актор чи персонаж, через якого впливають на медіацію. Медіатор пов'язується з дією проти антагоніста, але може бути задіяним у тому ж виді дій, що чинить антагоніст.

Метадієгетичний [metadiegetic]. Належний до цілого чи частини дієгезису, що є вставленим в інший, точніше, в первинний наратив.

Метадієгетичний наратив [metadiegetic narrative]. Наратив, вставлений у межах іншого наративу, тобто в первинний наратив; гіподієгетичний наратив. Ситуації й події розповідані де Грійо в романі «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» А. Преве є метадієгетичними щодо розповіданих М. де Ренонкор, які є дієгетичними чи інтрадієгетичними. Так само розповідь братів

Басарабів про своє життя в романі «Борислав сміється» І. Франка є метадієгетичною нарацією. Коли метадієгетичний наратив функціонує як дієгетичний (себто забувають про його метадієгетичний статус), вважається, що він стає псеводієгетичним наративом (М. Пруст «У пошуках втраченого часу»).

Металепсис [metalepsis]. Втручання в один дієгезис істоти з іншого дієгезису; змішування двох відмінних дієгетичних рівнів. Якщо екстрадієгетичний наратор раптово входить у світ оповідуваних ситуацій і подій, виникає металепсис (О. Бальзак «Втрачені ілюзії», І. Багрянний «Тигролови»).

Метамова [metalanguage]. Природна чи штучна мова, що використовується для опису іншої мови (мови-об'єкту). Наприклад, інша мова, яку застосовують граматисти, щоб описати функціонування української, є метомовою. Якщо розглядати широко це питання, то будь-яка мова, що використовується у певній сфері, утворює метамову: наративну граматику можна розглядати як метамову, що характеризує форму і функціонує як наратив.

Метанаратив [metanarrative]. Наратив, який описує наратив. Наратив, що має наратив, як одну із своїх тем, є метанаративом. Тобто наратив, що звертається до себе і до тих елементів, якими він утворюється і комунікується; наратив, що обговорює себе, самовідображальний наратив називається метанаративом. Часто уривки чи одиниці в наративі, що явно звертаються до кодів або підкодів, за допомогою яких наратив має значення, є метанаративом і утворює метанаративні знаки. «Яка загальна композиція моєї новели? Важко торувати... твердий ґрунт, реп'яхи... Коли я вийду з літератури минулого?» (М. Хвильовий «Редактор Карк»).

Мімізис [mimesis]. У наратології показ, виконання (у протиставленні до розповідання, розказування). Платон розрізняв два поетичних модуси: мімізис (імітацію), коли митець репрезентує мовлення так, наче він є кимось іншим (певним персонажем), у той час як за допомогою дієгезису (нарація, diegesis) поет передає мовлення від свого імені. Водночас мімізис зовсім не включає навіть мінімальної наративної медіації – така медіація є характерною для дієгезису. Оскільки для Арістотеля все мистецтво є імітацією і різні види мистецтва відрізняються залежно від

об'єкта, засобів і способу або модусу, то ці два модуси, як і так званий змішаний модус, який формується з інших двох (наприклад, «Іліада» Гомера), утворюють три різновиди мімезису. За термінологією Арістотеля, вербальний наратив може характеризуватися як імітація дії (*mimēsis praxeds*), що використовує лінгвістичні засоби і потрапляє під один із трьох модусів. Розглядаючи «Поетику» Арістотеля, П. Рікер розвиває трьохчастинну модель мімезису як імітації, в якій фабула, яка забезпечує засоби, що дозволяють нам збагнути розумом категорію людського часу, розглядається як конфігурація часу, що служить прототипом у практичній сфері (сфері життя й людської дії), і часу, зміненого рецепцією наративу. Жодне поняття не мало такого потужного впливу в західній літературно-критичній традиції, як мімезис, оскільки служило для точного представлення життя чи за допомогою стимулювання імітації, як у класичних творах і творах античних майстрів, чи – загальніше – формувало погляд, що твори мистецтва, будучи своєрідним дзеркалом природи (а не просто дзеркальною копією), розкривають присутність загального в частковому, універсального в частковому, суттєвого в феноменальному.

Множинна внутрішня фокалізація [*multiple internal focalization*]. Тип внутрішньої фокалізації або точки зору, в якій ті самі ситуації і події представляються більше, ніж один раз, кожен раз за допомогою іншого фокалізатора (В. Коллінз «Місячний камінь», Д. Фаулз «Колекціонер»).

Множинне вибіркове всезнання [*multiple selective omniscience*]. За класифікацією Н. Фрідмана, одна з восьми можливих точок зору: множинне вибіркове всезнання характеризує гетеродієгетичного наратора, що утворює змінну внутрішню фокалізацію (В. Вулф «До маяка»).

Модальність [*modality*]. Кваліфікація твердження або сукупності тверджень модальним оператором (пор. «Степан був хворий» і «Степан не знав, що він був хворий»). Оператор може бути, наприклад, алетичним (виражає модальності можливості, неможливості й необхідності), деонтичним (виражає модальності дозволу, заборони чи зобов'язання), аксіологічним (виражає модальності позитивності, негативності й байдужості) чи епістемічними (виражають модальності знання, незнання і віри).

Різні модальні обмеження керують наративними ділянками і, загальніше, визначають, що «трапляється» в наративі встановленням того, що могло бути в цьому випадку в зображуваному світі, керують знанням персонажів, встановлюють їхні цінності, зобов'язання і наміри й загалом керують їхньою дією. Дискутувалось питання, чи наративи розвиваються вздовж модальних осей і представляють переходи з певних станів на цих осях до інших (перехід, наприклад, від того, що повинно бути зроблено, до того, що може бути зроблено; від того, що є погано, до того, що є добре; і/або від того, що є невідомим, до того, що є відомим). У моделі наративу А.Греймаса модалізації вздовж осей здатності (бути здатним зробити або бути), бажання (хотіти зробити чи бути), знання (знати, як робити чи бути) і зобов'язання (повинності зробити або бути) є найбільш важливими.

Модус [mode]. 1. Дистанція. Протяжність наративної медіації характеризує модус наративу: показ і розповідь є різними модусами. Разом із перспективою чи точкою зору модус утворює категорію наративного способу. 2. Фікційний світ, який розглядається з точки зору здатності героя діяти стосовно людей і їхнього середовища. Н. Фрай стверджує, що герой може бути вищим, рівним чи нижчим у певному виді або ступені до інших і/або до оточення, й характеризує п'ять способів: 1) міф (герой належить до вищого виду, ніж інші люди і їхнє оточення); 2) романс (герой частково вищий, ніж інші й середовище); 3) високий мімесис (герой вищий певною мірою до інших, але не до середовища); 4) низький мімесис (рівний до інших і до середовища); 5) іронія (нижчий до інших чи до середовища).

Монологічний наратив [monologic narrative]. Наратив, що характеризується об'єднуючим голосом чи свідомістю, вищою щодо інших голосів у тому наративі («Микола Джеря» І. Нечуй-Левицького, «Повість про два міста» Ч. Діккенса). У монологічному наративі, у протиставленні діалогічному, погляди, судження і знання наратора утворюють остаточний авторитет щодо представлюваного світу.

Монтаж [montage]. Технічний прийом, за допомогою якого значення певних видів ситуацій і подій виходить із їхнього протиставлення, а не з їхніх особливостей (новини у «США» Дж. Дос Пассоса). Термін частково асоціюється із фільмами.

Мотив [motif]. 1. Мінімальна тематична одиниця, Коли мотив часто трапляється у певному тексті, він називається лейтмотивом. Мотив не слід змішувати з темою, яка утворює абстрактнішу і загальнішу семантичну одиницю, що представляється чи реконструюється із сукупності мотивів: мотив крові у «Бориславі сміється» І. Франка належить до теми страждань ріпників. Могн в слід відрізнити від топосу, який є специфічним комплексом мотивів, що часто трапляється в художніх текстах (мудрий дурень, стара дитина, чарівне місце тощо). 2. Мінімальна наративна одиниця на синтаксичному рівні; наративне твердження. За Б. Томашевським, мотиви можуть бути статичними (позначати стан) чи динамічними (позначати подію). Вони бувають логічно суттєвими для наративної дії і її причинно-хронологічної пов'язаності (пов'язані мотиви) або можуть бути логічно не суттєвими до неї (вільні мотиви). 3. Елемент, що виконує чи представляє мотивему. Мотив є щодо мотивеми тим, що і фона (звук мови) для фонемі (розрізняваний звуковий клас), морф щодо морфемі, чи дія до функції.

Н

Нарататор [narratee, фр. narrataire]. Наратований, тобто той, кому наратують, як це приписано в тексті. Існує щонайменше один (більш чи менш відкрито представлений) наратований на один І наратив, розміщений на тому самому дієгетичному рівні, що і наратор, який звертається до нього. Звичайно, у певному наративі може бути кілька різних наратованих, до кожного з них по черзі звертався той самий наратор (М. Чернишевський «Що робити?») чи різні (А. Жід «Іммораліст»). Подібно до наратора нарататор може представлятися як персонаж, що відіграє більш 1 чи менш важливу роль в оповідуваних ситуаціях і подіях («Тисяча і одна ніч», А. Головка «Червоний роман», Ш. Лакло «Небезпечні зв'язки»). Проте дуже часто наратований не представляється як персонаж (Ю. Яновський «Роман Ма», Ф. Достоевський «Злочин і кара», А. Камю «Падіння»). Нарататора – чисто текстового конструкта – слід відрізнити | від реального читача чи одержувача. Також той самий реальний читач може читати різні наративи (кожен з яких має різних наратованих); і той самий наратив, який завжди має ту саму сукупність наратованих,

може мати необмежено змінну сукупність реальних читачів. Нарататора також слід відрізняти від прихованого читача: останній утворює аудиторію наратора і є описаний як такий у тексті; перший має приховану аудиторію автора (і виводиться із цілого тексту). Хоча розрізнення може бути проблематичним (наприклад, у випадку максимально прихованого наратованого: Е. Гемінгвей «Гори як білі слони», коли він є дуже явним (зокрема, у випадку наративу, де нарататор є також персонажем).

Наратив [narrative]. Розповідання (як продукт і як процес, об'єкт і акт, структура і структурація) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомлюються одним, двома чи кількома (більш чи менш явними) нараторами одному, двом або кільком наратованим. Такі тексти, як «Електрони є частинами атомів», «Марія є високою, а Петро – низьким», «Всі люди смертні. Сократ є людиною. Сократ є смертним» і «Всі троянди є червоними. Фіалки – синіми; цукор солодкий», не утворюють наративів, оскільки вони не представляють будь-яку подію. Більше того, драматичне виконання, що представляє багато подій, також не утворює наративу, оскільки ці події безпосередньо відбуваються на сцені. З іншого боку, навіть такі можливо нецікаві тексти, як «Чоловік відкрив двері», «Золота рибка померла» і «Чашка упала на підлогу», є наративами згідно із цим визначенням. Для того, щоб відрізняти наратив від простого опису подій, деякі нараторологи (В. Лабов, Ч. Принс, Ш. Ріммон-Кенан) визначили його як оповідання щонайменше двох дійсних або фіктивних подій (чи однієї ситуації і однієї події), жодна з яких логічно не передбачає й не тягне за собою іншу. Для розрізнення наративу від розповідання довільних послідовностей подій або ситуацій нараторологи (А. Данто, А. Греймас, Ц. Тодоров) вказували, що наратив повинен мати тривалу тему й утворювати ціле. Середовища представлення наративу бувають різними (усне, письмове мовлення, знакова мова, наприклад, рухомі чи нерухомі картинки, жести, музика, чи будь-яка впорядкована комбінація із них). Різними є форми, які можуть набувати наративи (в царині словесних наративів знаходимо романи, новели і короткі оповідання, історію, біографію й автобіографію, епоси, міфи, народні казки, легенди й балади, повідомлення новин, стихійні огляди в повсякденному спілкуванні тощо). Наратив з'являється у кожному людському

суспільстві, відомому історії й антропології, оскільки всі люди знають, як створювати і як сприймати наративи, з раннього віку. Як структура або продукт, за відомою характеристикацією В. Лабова, наратив представляє комплікативну акцію, коли він «завершений» чи «повністю розвинутий» і має щонайменше шість основних макроструктурних елементів: абстракт, орієнтація, комплікативна акція, евалюація, результат чи резолютивна розв'язка і кода. За відомою двох'ярусною структуралістичною моделлю, наратив складається із двох частин: дискурсу і розповіді. Розповідь завжди залучає часову послідовність (вона складається щонайменше із однієї модифікації стану справ власного часу в інший стан справ, що існує у часі) і є її найбільш виразною особливістю. Часові відношення між ситуаціями й подіями, які утворюють розповідь, є не єдиними можливими: ці ситуації й події можуть пов'язуватися причинно. Більше того, у «справжньому» наративі у протиставленні простому розповіданню не буває випадкових послідовностей зміни стану, ці ситуації і події також утворюють ціле, попередня послідовність є вихідною для наступної і частково повторюють одна одну. Структура наративу має, за термінологією Арістотеля, початок, середину і кінець. Якщо огляд Арістотелем структури розповіді був впливовим, то найбільш конструктивним був оглядом, запропонований В. Проппом, який ввів поняття функції. Він стверджував, що кожна чарівна казка складається із одного чи більше рухів, і категоризував учасників казки мовою фундаментальних ролей, що вони набувають. Наступне дослідження природи функцій і ролей привело А. Греймаса і його школу до позиції, згідно із якою канонічний наратив є представленням послідовності подій, орієнтованих мовою намірів (еквівалентне з'єднанню між суб'єктом і об'єктом). Точніше, після контракту між відправником і суб'єктом (маніпуляція), внаслідок чого останній набуває компетенції й намагається здобути об'єкт (для користі одержувача), суб'єкт вирушає в пошук і як результат послідовності випробувань (перформація) виконує чи йому не вдається виконати контракт. Він винагороджується чи карається (санкція). Ті самі події можуть розповідатись по-різному в наративах, що набувають різних дискурсів, і, навпаки, різні історії можуть розповідатись у межах того са-мого дискурсу (з тим самим хронологічним впорядкуванням подій, наприклад, та сама фокалізація,

швидкість, частота й дистанція та той самий тип наратора і нараторства в тексті). Саме розповідання наратором ситуацій і подій наратору вказує, що наратив є не тільки продукт, а й процес, не лише об'єкт, але й акт, який трапляється в певній ситуації через певні фактори і з певними функціями (інформування, відвернення уваги, розважання, переконування тощо). Словом, наратив – це контекстуально пов'язаний обмін між двома сторонами, обмін, що виникає із бажання щонайменше однієї із цих сторін. Звідси розповідь може мати різну цінність у різних ситуаціях («А хоче знати, що трапилось, а Б – ні; А розуміє огляд у один спосіб, а Б – в інший»). Це проливає світло на тенденцію багатьох наративних текстів виділяти угоду між наратором і наратованим, цієї угоди, від якої залежить існування наративу: «Я розповім тобі історію, якщо ти, юний друже, обіцяєш бути чемним; я слухатиму тебе, якщо ти зробиш її цікавою». Наприклад, такою є розповідь Шехерезади, розраховану на те, щоб прожити день («Тисяча і одна ніч»), розповідь заради однієї ночі кохання (О. Бальзак «Саразін»), щоденник – для врятування («Гадючник» Ф. Моріака). Це пояснює, чому наративи повинні розбудити й підтримувати бажання аудиторії, покладаючись на динаміку здивування і затримки (уповільнення дії); чому наратори намагаються пояснити, що їхні наративи мають ідею; чому на саму форму наративу впливає ситуація, в якій нарація трапляється і яка мета, коли відправник повідомлення дає певні види інформації, репрезентує її певним чином, вибирає один із видів фокалізації, недооцінює важливість чи дивність певних деталей, щоб одержувач міг краще опрацювати інформацію за допомогою певних імперативів і закінчень. З багатьох функцій, що наратив може мати, є такі, в яких він переважає чи є унікальним у виконанні. За означенням, наратив завжди передає одну чи кілька подій; але як підказує етимологія (термін наратив є споріднений із латинським *narratus*), він також представляє певний вид знання. Він не просто віддзеркалює те, що трапляється; він досліджує і розробляє те, що може трапитися. Він не просто називає видозміни стану; він утворює й інтерпретує їх як значущі частини значущих цілих (ситуації, звичаї, особи, суспільства). Відтак наратив може пролити світло на індивідуальну чи групову долю, єдність особи чи природи спільноти. Оскільки різнорідні ситуації й події можуть утворювати одну значущу структуру, наратив, забезпе-

чуючи власний вид впорядкування й узгодженості з дійсністю, представляє приклади для своєї трансформації чи переозначення і впливає на посередництво між закономірностями того, що є, і бажанням того, що може бути. Важливим є розмежування визначених моментів часу і встановлення відношень між ними, відкриття значимих композицій у часових послідовностях, встановлення кінця, того, що вже частково міститься на початку, що частково містить кінець за допомогою представлення значення часу і/або забезпеченням його значенням. Наратив розшифровує час і вказує, як розшифровувати його. Врешті, наратив підсвілює темпоральність людей як часових істот.

Наратив від другої особи [second-person narrative]. Наратив, нарататор якого є протагоністом у розповіді. Наратив, в якому до протагоніста звертаються як до другої особи. «Ти» може позначати «я» наратора, іншого персонажа в гомодієгетичному світі чи особу в гетеродієгетичному світі. Повість «Червоний роман» А. Головка є наративом від другої особи.

Наратив другого рівня [second-degree narrative]. Див.: Метадієгетичний наратив.

Наративна інстанція (наративний акт) [narrating instance]. Акт розповідання серії ситуацій і подій і, ширше, просторово-часовий контекст, включаючи наратора і наратованого того акту. Може бути кілька відмінних наративних інстанцій в окремому наративі, кожна з яких залучає того самого наратора (Л. Толстой «Війна і мир», М. Стельмах «Чотири броди») чи різного (А. Жід «Іммораліст», А. Прево «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско»).

Наративна ситуація [narrative situation]. Процес-посередник, у якому представлено наратоване. Ф.Штанцель характеризував види і спад «посередництва», знайдені в наративах з використанням категорій особи, модуса і перспективи. Стосовно тексту можна поставити запитання: гетеродієгетичний чи гомодієгетичний наратор? Чи представлені наратовані ситуації і події панорамно – скажімо, за допомогою явного наратора – або сценічно, за допомогою персонажа-рефлектора? Чи точка зору розміщена в розповіді протагоніста або його центрі дії, чи розміщена поза розповіддю або її центром дії? Він виділив три фундаментальні наративні ситуації: авторську розповідну ситуацію

[auktoriale Erzahlsituation], у якій переважає зовнішня перспектива; фігуральну чи персональну [personale Erzahlsituation], в якій переважає спосіб відображення; і першоособову (Я-оповідна ситуація [Ich erzahlsituation]), у якій переважає гомодієгетичний наратив. У сучаснішій теорії Ж. Женетта наративна ситуація визначається стосовно особи (гомодієгетичний чи гетеродієгетичний наратор), фокалізації (нульова, зовнішня, внутрішня) і наративного рівня (екстрадієгетичний чи інтрадієгетичний). Ж. Женетт характеризує дванадцять наративних ситуацій. Він також підкреслює, що, якщо такі категорії, як дистанція або часове відношення нарації і наратоване беруться до уваги, можна охарактеризувати набагато більше наративних ситуацій.

Наративна стратегія [narrative strategy]. Сукупність наративних процедур, яких дотримуються, або наративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації наративу.

Наративність [narrativity]. Розповідність. Сукупність властивостей, що характеризують наратив і відрізняють його від ненаративу; формальні й контекстуальні, що роблять наратив більш чи менш наративом. Міра наративності певного наративу частково залежить від міри, з якою цей наратив виконує бажання одержувача, представляючи орієнтовані часові наміри (в перспективі від початку до кінця і ретроспективно від кінця до початку), залучаючи конфлікт і складаючись із розрізнених, специфічних і позитивних ситуацій та подій, а також від значимості в людському світі.

Наратологія [narratology]. 1. Теорія наративу, натхненна структуралістами. Наратологія досліджує природу, форму і функціонування наративу (незалежно від середовища представлення) і намагається характеризувати наративну компетенцію. Точніше, вона досліджує все те, що наративи мають спільного (на рівні розповіді, наратування та їхніх зв'язків), так і те, що уможливорює їхню відмінність один від одного; вона намагається пояснити здатність утворювати і сприймати їх. Цей термін був запропонований Ц. Тодоровим. 2. Дослідження наративу як вербального способу представлення часово орієнтованих ситуацій і подій (Ж. Женетт). У вузькому значенні нратологія нехтує рівнем розповіді (вона не намагається сформулювати граматику

розповідей чи фабул, наприклад) і сфокусовує увагу на можливих відношеннях між розповіддю й наративним текстом, наратуванням і наративним текстом, розповіддю і наратуванням. Зокрема, вона досліджує проблеми часу, способу й голосу. 2. Дослідження певних наративів (чи їх сукупності) за допомогою моделей, розроблених так званою наративістикою (Жерард Жено). З цим визначенням рідко погоджуються.

Наратор [narrator]. Той, хто розповідає в тексті. Існує щонайменше один наратор на наратив, розміщений на тому самому дієтетичному рівні, що і наратор, до якого він звертається. В певному наративі, звичайно, може бути кілька нараторів, кожен з яких звертається по черзі до того самого наратованого чи кількох. Наратор буває більш чи менш явним (експліцитним), обізнаним, всюдисущим, самосвідомим і надійним, він може розміщуватися на більшій чи меншій дистанції від наратованих ситуацій і подій, персонажів і/або наратора. Дистанція може бути часовою (я наратую події, що трапилися три години чи три роки тому), дискурсивною (я наратую власними словами те, що персонаж сказав, чи я використовую його власні слова), інтелектуальною (я інтелектуально вищий від мого наратора чи рівний до нього), моральною (я більш чи менш чесотний, ніж персонажі) тощо. Незалежно від того, чи він є явним, обізнаним, самосвідомим чи надійним, наратор буває екстрадієгетичним або інтрадієгетичним. Більш того, наратор може бути гетеродієгетичним або гомодієгетичним і в останньому випадку функціонувати як протагоніст в оповідуваних подіях (Ч. Діккенс «Великі сподівання», П. Загребельний «Я, Богдан...»), бути важливим персонажем (О. Пушкін «Капітанська дочка», Ф. Фіцджеральд «Великий Гетсбі», Вал. Шевчук «На полі смиренному»), другорядним (Марко Вовчок «Одарка»), чи навіть простим спостерігачем (Ф. Достоевський «Брати Карамазови»).

Наратора, який притаманний наративу, слід відрізнити від реального чи конкретного автора: «Нудота», «Інтимне», «Мур», і «Герострат» мають того самого автора – Ж. П. Сартра, але різних нараторів.

Наратора також слід відрізнити від прихованого автора: останній не розповідає про ситуації та події, але вважається відповідальним за їхній вибір, розподіл і комбінування; більш

того, він виводиться із цілого тексту, а не описується в ньому як оповідач. Хоча це розрізнення може бути проблематичним (наприклад, у випадку відсутнього чи максимально прихованого наратора: «Гори як білі слони» Е. Гемінґвея, деколи він дуже виразний, наприклад, у випадку таких гомодієгетичних наративів, як «Великі сподівання» Ч. Діккенса або «Зачарована Десна» О. Довженка). В українському літературознавстві на позначення першособового наратора вживають термін оповідач, а третьособового – розповідач.

Наратор-Я [narrator-I]. «Я» гомодієгетичного наратора у його ролі як наратора, а не як персонажа. У «Я випив кухоль пива», саме «я», яке розповідає про пиття кухля пива, є наратором-агентом, водночас «я», яке пило, виступає персонажем.

Нарація [narration]. 1. Наратив; дискурс, що представляє одну чи більше подій. Нарація традиційно відрізняється від опису [deskрипції] й від коментаря, але зазвичай включає їх в себе. 2. Утворення наративу; розповідання сукупності ситуацій і подій. Апостеріорна нарація слідує за наратованими ситуаціями й подіями в часі (і є характерною для «класичного» чи «традиційного» наративу); попередня нарація передує їм у часі (як у предиктивному наративі); симультанна нарація, очевидно, трапляється в час оповідування («Василь прямує вулицею; він бачить Марусю та вітає її...»); і, нарешті, включена нарація часово розміщується між двома моментами дії, яка притаманна епістолярним (С. Річардсон «Памела») і щоденниковим наративам (Ж.-П. Сартр «Нудота»). 3. Розповідання; за термінологією Ц. Тодорова, нарація є репрезентацією як розповідання для показу. 4. Дискурс, у термінології Ж. Рікардо: нарація і фікція співвідноситься як дискурс до розповіді.

Невласне пряма мова [quasi-direct speech]. Квазіпрямий дискурс, за допомогою якого представляються висловлення персонажа (у протиставленні його думкам), вільне непряме мовлення.

Невласне прямий дискурс [quasi-direct discourse]. Див.: Вільний непрямий дискурс.

Нейтральне всезнання [neutral omniscience]. За класифікацією Н. Фрідмана, одна із восьми можливих точок зору, а саме: нейтральне всезнання властиве гетеродієгетичному і всюдисущ-

ному, але не невтручальному неособовому наратору (В. Голдінг «Володар мух»).

Нейтральний наративний тип [neutral narrative type]. Тип наративу, що характеризується зовнішньою фокалізацією (Е. Гемінгвей «Убивці»). Разом із аукторіальним й акторіальним наративними типами є одним із трьох основних класів у типології Дж. Лінтвельта.

Ненадійний наратор [unreliable narrator]. Наратор, чиї норми й поведінка не узгоджуються із нормами прихованого автора; наратор, чиї цінності (смаки, судження, моральне відчуття) відходять від тих, що належать прихованому автору; наратор, достовірність розповіді якого не руйнується особливостями тої розповіді («Свиня» І. Франка).

Нефокалізований наратив [nonfocalized narrative]. Наратив, що має нульову фокалізацію (В. Теккерей «Ярмарок суети»).

Нульова фокалізація [zero focalization]. Тип фокалізації чи точки зору, за допомогою чого наратоване зображається з використанням не локалізованої, невизначеної відчуттєвої чи концептуальної позиції. Нульова фокалізація (або нефокалізація) є характерною для «традиційного» чи «класичного» наративу («Сестри Річинські» І. Вільде, «Вир» Г. Тютюнника, «Ярмарок суети», В. Теккерей, «Евгенія Гранде» О. Бальзака) й асоціюється із всезнаючими нараторами.

О

Об'єктивний наратив [objective narrative]. 1. Наратив, що характеризується безпристрасним ставленням наратора до оповідуваних ситуацій і подій. 2. Біхевіористичний наратив.

Обізнаність [authority]. Обсяг знання наратора наративної ситуації про події. Всезнаючий наратор (Стендаль «Червоне і чорне», П. Куліш «Чорна рада») має більше обізнаності, ніж той оповідач, що пропонує тільки показ із середини світу персонажів (А. Камю «Сторонній»).

Обмежена точка зору [limited point of view]. Фокалізація або точка зору, на яку накладено певні концептуальні чи перцепційні обмеження (протиставляється всезнаючій точці зору). Історія

героїв у «Послах» Г. Джеймса розповідається із обмеженої точки зору, як і в оповіданні Ю. Яновського «Дівчинка у вінку».

Оголення прийому [laying bare]. Звернення уваги на прийом, техніку чи умовність. За Б. Томашевським і російськими формалістами, оголення прийому (протиставляється мотивації) підкреслює керований умовностями характер тексту, його вигаданість і літературну природу: «сцена в сцені» у трагедії «Гамлет» В. Шекспіра, фінал «Кіна» О. Дюма-батька.

Одержувач [receiver]. 1. Актант чи фундаментальна роль на рівні глибинної наративної структури в моделі А. Греймаса. Одержувач (аналогічний до землі Е. Суріо) є той, хто поступово отримує об'єкт, шуканий суб'єктом. 2. Адресат. Інколи робиться розрізнення між адресатом і простим одержувачем, який може не бути адресатом, на якого орієнтувався адресант.

Опис [description]. Представлення об'єктів, істот, ситуацій (ненавмисні, нецільові випадки) в їхньому просторовому, а не часовому існуванні, їхнє топологічне, а не хронологічне функціонування, їхню одночасність, а не послідовність. Він традиційно відрізняється від нарації й від коментаря. Опис – це композиційна одиниця тексту. Будь-який опис складається із теми, що позначає об'єкт, істоту, ситуацію чи описаний випадок (напр.: «будинок») і сукупність підтем, що позначають його компонентні частини (напр.: «двері», «кімната», «вікно», «стіна»). Тему чи підтему можна кваліфікативно характеризувати в термінах їхніх якостей («Двері були красивими», «Стіна була зеленою») або функціонально термінами їх використання чи функції: «Кімната використовувалась для певних випадків». Опис може бути більш чи менш детальним і точним; об'єктивним і суб'єктивним; типовим чи стилізованим або, на противагу цьому, індивідуалізованим; декоративним або пояснювальним / функціональним (встановлює тон чи настрій уривка, передає інформацію, що стосується фабули, додає до характеристичної, вводить або підсилює тему; символізує майбутній конфлікт); і т. д.

Оповідне «Я» [erzählendes Ich]. У гомодієгетичному наративі «я», що наратує, наратор-я (протиставляється я, що відчуває це з досвіду, персонажу-я). У наративі «Я побачив, як вона виходила з кімнати», займенник-підмет стосується як оповідного «я» (одного, хто оповідає про бачене), так і «я», яке переживає (того,

що бачило). В романі Ч. Діккенса «Великі сподівання» Піп є оповідним «я», коли він оповідає про свої пригоди, й переживаючим «я», коли він за них уболіває.

Очуднення [defamiliarization]. Перетворення знайомого в дивне за допомогою спротиву автоматичним і звичним способам сприйняття. Для В. Шкловського і російських формалістів очуднення (рос. остранение) охоплює мету словесного мистецтва: заохочення освідомленості.

II

Панорама [panorama]. Передача ситуацій і подій з відстані (протиставляється драмі), а не сценічними засобами; резюме. «Пішли сніги. Вдарили морози. Тайга вбралась у нові шати. Осінь тут золота, але швидка, коротка. Уже в жовтні почалась зима. Зайшла пора білків'я – гаряча пора для мисливців – пора полювання на вивірку та на всякого хутрянного звіра» (І. Багрянний «Тигролови»).

Паралепсис [paralepsis]. Альтернація, що полягає в наданні більше інформації (не менше як у параліпсисі), яка повинна подаватися за допомогою фокалізаційного коду, що керує наративом. Якщо потрібно вибрати зовнішню фокалізацію, наприклад, і водночас несподівано повідомляти думки персонажа, то говориться, що виникає паралепсис (епізод балу в романі «Лель і Польель» І. Франка).

Передвіщування [foreshadowing]. Художній прийом чи засіб, за допомогою якого натякають наперед про певну ситуацію чи подію. Наприклад, герой у дитинстві проявляє надзвичайну чутливість до запахів і потім стає геніальним парфюмером (П. Зюскінд «Запахи»). Отже, перша подія передвіщує другу. Так, у поемі І.Котляревського «Енеїда» в першому розділі Юпітер накреслює майбутнє Енея, що й визначає подальші пригоди героя на цьому шляху.

Передній план [foreground]. Те, що фокусується, підкреслюється, наголошується; те, що виходить наперед на тлі заднього плану.

Перипетія [peripety], [peripeteia]. Інверсія (зміна) від одного стану справ до іншого. Наприклад, дія мала буги успішною,

але випадково зазнає невдачі чи навпаки. Згідно із Арістотелем, перипетія є разом з упізнанням (анагноризісом) найбільш впливовим засобом, що забезпечує трагічний ефект.

Персона [persona]. У критичних працях з наратології термін використовується для позначення прихованого автора, але також широко застосовується для позначення наратора. Цей термін походить від латинського слова, що означає маску актора в класичному театрі.

Персонаж [character]. 1. Екзистент, наділений антропоморфними рисами і залучений до антропоморфної дії; актор із антропоморфними атрибутами. Персонажі бувають головними чи другорядними (з погляду текстуальної значимості), динамічними, (коли змінюються, зазнають еволюції у своєму духовному розвитку) або статичними (коли зображуються незмінними, як, наприклад, у класицистів); сумісними (коли їхні атрибути й дії не виливаються у суперечності) чи несумісними; плоскими (простий, двовимірний, наділений кількома рисами, дуже передбачуваний у поведінці) чи об'ємними (складний, багатовимірний, здатний на дивуючу поведінку). Вони класифікуються з погляду їх дій або слів, почуттів, їхньої появи і т. д.; їх типів; і з погляду їхньої співвіднесеності до певних сфер акції (наприклад, героя чи лиходія) або їх конкретизуючих певних актантів (відправник, одержувач, суб'єкт, об'єкт); з погляду підпорядкування стандартним ролям: ейрон чи самопринижувач, алазон або хвалько, інженю (від франц. *ingénu* – наївний, простодушний, ампула простодушної, наївної дівчини), фатальна жінка, обманутий чоловік. Хоча термін «персонаж» найчастіше використовується стосовно екзистентів у світі ситуацій і подій, про які оповідається, він деколи застосовується для того, щоб вказати на наратора чи наратованого. 2. Актор; екзистент залучений у дію. 3. У термінології Арістотеля, поряд із мисленням (діаноею) – одна із двох якостей, якими володіє агент (чи пратон). Персонаж (грец. *етос*) є одним із елементів, стосовно до якого агенти належать як певні типи, а тому другорядним елементом, що складається з узагальнених рис, якими наділяють агента, щоб охарактеризувати його. Водночас мислення (діаноя) визначається твердженнями агента, його судженнями чи протиріччями, персонаж розкривається через вибір, рішення, вчинки агента й модус дії.

Персонажна наративна ситуація [figurai narrative situation, нім. personale Erzählsituation]. Один із трьох основних типів наративної ситуації разом із авторською наративною ситуацією (auktoriale Erzählsituation) і першоособовою наративною ситуацією (Ich erzählsituation). Персонажна наративна ситуація показує події з погляду третьоособового персонажа (внутрішнього фокалізатора чи персонажа-медіума). Наратор цієї ситуації є прихований, що дало підставу деяким наратологам вважати персонажний наратив як такий, що не має наратора (А. Банфілд). Тому не вживається термін «персонажний наратор», а на позначення наративного агента такої ситуації використовують означення: прихований гетеродієгетичний наратор. Еквівалентом персонажної наративної ситуації, за термінологією Ж. Женетта, є гетеродієгетична нарація (наратор, який не є учасником в оповідуваних ситуаціях і подіях) плюс домінуюча внутрішня фокалізація. Часто персонажна наративна ситуація презентує події видозмінені чийось поглядом. Багато авторів вважають, що це набагато реалістичніша манера, ніж всезнаючий чи «об'єктивний» погляд. Оскільки такий наратив має прихованого наратора, то оповідь починається з середини (médiás in res), має маленьку або затриману експозицію і подає безпосередній погляд на події через психологію персонажа. Типовими є піджанри «картинки з життя» і «потік свідомості», часто застосовувалась в імпресіонізмі та модернізмі ХХ століття. (М. Коцюбинський «В дорозі», В. Підмогильний «Місто», Д. Джойс «Евеліна»).

Персональна наративна ситуація [personal narrative situation, нім. personale Erzählsituation]. Див.: Персонажна наративна ситуація.

Перспектива [perspective]. Фокалізація / точка зору. Разом із дистанцією перспектива є одним із двох факторів, які регулюють наративну інформацію.

Перцепційна точка зору [perceptual point of view]. Фізичне сприйняття, крізь яке ситуація чи подія стають зрозумілими.

Першоособова наративна ситуація [first-person narrative situation, нім. Ich Erzählsituation]. Один із трьох основних типів наративної ситуації Ф. Штанцеля поряд із авторською наративною ситуацією (auktoriale Erzählsituation) і персонажною наративною ситуацією (personale Erzählsituation). Першоособова

наративна ситуація характеризується наратором, який є учасником в оповідуваних ситуаціях і подіях (Т. Шевченко «Художник», В. Домонтович «Дівчина з ведмедиком», Ч. Діккенс «Великі сподівання»).

Першособовий наратив [first-person narrative]. Наратив, наратор якого є персонажем у ситуаціях і подіях, які оповідаються (і позначається «Я»). «Слова» Ж.-П. Сартра є наративом першої особи, таким же є «Сентиментальна історія» М. Хвильового, «Сповідь» Августина і розповідь Робінзона Крузо про свої пригоди.

Поворотна точка [turning point]. Акт чи випадок, вирішальний для досягнення або недосягнення мети.

Повторюваний наратив [repeating narrative]. Наратив чи його частина з такою частотою, коли одинична подія розповідається п разів («Село», «Місто», «Особняк» У. Фолкнера), з стилістичними варіаціями або без них: «Город. Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, йти на шумні бульвари, випивати шум, нюхати запах бензолу й тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики – так, здається – в трикутниках цифр: будинок на розі №: горить. Я люблю, коли далеко на дальніх міських левадах рипить трамвай: щось неможливе нагадує цей рип, щоб постали переді мною теплі образи, як хрустальні дороги, як прозоро-фантастичні ліденці (коники)... Тоді я люблю Іспанію, тому що вона далеко...» (М. Хвильовий «Арабески»).

Погляд [viewpoint]. Фокалізація; точка зору. А. Греймас розрізняє чотири основні категорії: всезнаючий погляд (нульова фокалізація), погляд зору першоособового учасника (гомодієгетичний наратив із внутрішньою фокалізацією), третьособовий суб'єктивний погляд (гетеродієгетичний наратив із внутрішньою фокалізацією) і третьособовий об'єктивний погляд (зовнішня фокалізація).

Подія [event]. Зміна стану, проявлена в дискурсі процесуальним твердженням у модусі робити чи траплятися. Подія може бути акцією або актом (коли зміна вводиться агентом: «Марія відкрила вікно») чи випадком (коли зміна не вноситься агентом: «Почав падати дощ»). Разом із екзистентами події є фундаментальними складниками розповіді.

Показ [showing]. Разом із розповіданням один із основних видів ди-станції, що регулює наративну інформацію; мімезис. У протиставленні розповіданням чи дієгезису (diegesis) показ є модусом, який характеризується детальним, сценічним представленням ситуацій і подій і є мінімальною наративною медіацією: діалог є виразним прикладом показу.

Показ з середини [inside view]. Представлення свідомості персонажа.

Поліфонічний наратив [polyphonic narrative]. Див.: Діалогічний наратив.

«Посеред подій» [in médias res]. Прийом розпочинати наратив, а точніше епічну розповідь із важливої ситуації чи події, а не із першої ситуації або події в часі. Гомер починає Іліаду in médias res (посеред подій), а не ab ovo [букв. «від яйця» – від самого початку], наприклад, з опису народження Єлени. Метод in médias res зазвичай вибирається, щоб утворити такий принцип організації ситуацій і подій, коли початок «посеред подій» слідує поверненням до попереднього періоду часу. Однак за походженням він стосується принципу відбору (Горацій): наратор розпочинає із ситуації, яка має відношення до її огляду, і вважає її складники вже добре відомими.

Послідовність [sequence]. Складова одиниця наративу, яка сама здатна виступати наративом; ряд ситуацій і подій, остання з яких становить часткове повторення чи трансформ першого. Наратив «Мар'яна була щасливою, а Соломія нещасливою; тоді Соломія зустріла Зоряну, і вона стала щасливою; тоді Мар'яна зустріла Петера, і вона стала нещасною», «Соломія була нещасливою; тоді Соломія зустріла Зоряну, і вона стала щасливою» утворює послідовність, як і «Мар'яна була щасливою; тоді Мар'яна зустріла Петера, і вона стала нещасною». Комбінація послідовностей за допомогою з'єднання, вставляння і альтернації утворює складніші розповіді. Елементарна послідовність чи тріада (за К. Бремоном) – складається із трьох частин чи функцій, що співвідносяться з трьома стадіями у будь-якому процесі: фактичність (ситуація відкриває можливість) актуалізація можливості й результат.

Потік свідомості [stream of consciousness]. Вид вільного прямого дискурсу чи внутрішній монолог, що намагається дати

«пряме цитування свідомості» (Л. Бовлінг); спосіб зображення людської свідомості, що зосереджується на випадковому потоці думки і наголошує на її нелогічній, «неграматичній», асоціативній природі (монолог Молі Блум в «Улісі» Дж. Джойса, «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко). Хоча внутрішній монолог і потік свідомості часто вважалися взаємозамінними, їх часто протиставляли: перший представлятиме думки персонажа, а не його враження чи відчуття, а другий зображуватиме як враження, так і думки. Монолог дотримуватиметься морфології і синтаксису, тоді як потік свідомості – ні (пунктуація є відсутньою, граматичні форми – укорочені, чисельні короткі неповні висловлення, частими є неологізми) і в такий спосіб схоплюватиме думку на стадії народження, до будь-якого логічного зв'язку. Цей термін був започаткований Вільямом Джеймсом для того, щоб описати способи, в які представляють свідомість.

Прихований автор [implied author]. Друге Я автора, маска чи персона, яка реконструюється із тексту; прихований образ автора в тексті, який, вважається, стоїть за сценами й відповідає за задум, цінності й культурні норми, до яких він належить (Бут). Прихованого автора тексту слід відрізнити від реального автора. По-перше, той самий справжній автор (П. Загребельний, Ж.-П. Сартр) може написати два чи більше текстів, кожен з яких зображає різну картину й прихованого автора («Я, Богдан...» і «Левине серце», «Нудьга» і «Ерострат»). По-друге, кожен текст, як і всі тексти, може мати одного прихованого автора, але двох чи більше реальних авторів (роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Івана Білика й Панаса Мирного, романи І. Ільфа і Є. Петрова, Порфирій Горотак (Леонід Мосендз і Юрій Клен) «Диявольні параболи»). Прихованого автора наративного тексту слід відрізнити від наратора: останній не розповідає про ситуації та події, але вважається, що він відповідає за їх вибір, розміщення й комбінування, Більше того, він виводиться із цілого тексту, а не виявляє себе як оповідач. Хоча розрізнення може бути проблематичним (напр., у випадку відсутнього або максимально прихованого наратора: І. Вільде «Сестри Річинські», Е. Гемінгвей «Убивці»), коли він дуже виразний (як у випадку багатьох гомодієгетичних наративів: М. Стельмах «Щедрий вечір», «Гуси-лебеді летять», Ч. Діккенс «Великі сподівання»).

Прихований наратор [covert narrator]. Імплицитний (схований) наратор; оповідач; який маскується; неутручальний наратор; наратор, що зображує ситуації й події з мінімумом наративної медіації (Е. Гемінґвей «По кому подзвін»). Приховані наратори є типовими для позитивістської історіографії.

Прихований читач [implied reader]. Аудиторія, яка передбачається текстом; друге Я дійсного читача, сформоване згідно з цінностями й культурними нормами прихованого автора. У термінології О. Білецького – фіктивний читач. Прихованого читача тексту слід відрізнити від справжнього читача. По-перше, той самий справжній читач може читати тексти, що передбачають різні аудиторії (і дозволяти формування себе згідно з цінностями й нормами різних прихованих авторів). По-друге, один текст (що має, подібно всім текстам, одного прихованого читача) може мати одного й більше справжніх читачів. Прихованого читача тексту слід також відрізнити від наратованого: останній є аудиторією прихованого автора й виводиться із цілого тексту, в той час як прихований читач є аудиторією наратора і виражений у тексті. Хоча розрізнення може бути проблематичним, наприклад, у випадку максимально прихованого наратора: Е. Гемінґвей «Гори як білі слони». Деколи він є дуже виразним, наприклад, у випадку наративу, в якому наратор є також персонажем: Фіно в «Банкірському домі Нусінгена» О. Бальзака.

Причинність [causality]. Відношення причини й наслідку між сукупністю ситуацій і/або подій. Причинність може бути явно («Марії подобалось читати тому, що вона була розумною») чи прихованою («Ішов дощ, і Корній змок»). Коли причинність є прихованою, то вона виводиться на підставі логічної необхідності («Всі гравці сумні. Оля була гравцем. Вона була сумна») або на підставі можливості: якщо одна подія слідує за іншою подією в часі й правдоподібно стосується її, друга подія не вважається спричиненою першою, поки наратив не уточнить це (наприклад, «Оксана образила Ніну, й тій стало зле» і «Оксана образила Ніну, й тій стало зле, але це не мало нічого спільного з поведінкою Оксани»); чи «Петро з'їв яблуко, і йому стало погано» з «Петро з'їв яблуко, і йому стало погано, але його лікарі визначили, що хвороба не була спричинена яблуком»). За Р. Бартом (услід за Арістотелем), плутанина між послідовністю й наслідком, хро-

нологією і причинністю утворюють один із найбільших двигунів наративності: наративний світ представляє систематичну експлуатацію POST HOC ERGO PROPTER HOC FALLACY, у якій те-що-іде-після-Х інтерпретується як те-що-спричинено-Х. Явні чи неявні причинні зв'язки можуть відображати психологічний порядок (наприклад, дії героя є причиною чи наслідком його як особистості або стану душі), філософський порядок (скажімо, кожна подія служить прикладом теорії загального детермінізму), соціальний порядок, політичний і т. д.

Пролепсис [prolepsis]. Анахронія, що заходить вперед, у майбутнє стосовно «теперішнього» моменту; залучення однієї чи більше подій, що трапляться після «теперішнього» моменту (чи моменту, коли хронологічна розповідь послідовності подій переривається, щоб дати місце пролепсису); антиципація, передчасний кадр, перспекція: «Василь розгнівався. Кілька днів пізніше він би пошкодував про таке ставлення, але зараз не думав про наслідки і почав кричати». Пролепсис має певну протяжність чи амплітуду (вони покривають певну послідовність часу історії), певну дальність (час історії, який вони покривають, знаходиться на деякій часовій дистанції від теперішнього «моменту»): у наративі «Марія, здавалося, не помітила цього. Проте наступного дня вона думатиме про це кілька годин», пролепсис має протяжність у кілька годин і дальність у кілька годин. 2. Завершальний пролепсис заповнює подальші прогалини, що виникають через еліпси в наративі. Повторювальні пролепсиси чи попередні увідомлення розповідають наперед про події, які будуть розповідатися потім.

Пролог [prologue]. Початкова частина у деяких наративах, що передує подіям і не включає експозицію чи частину із комплікації.

Простір [space]. Місце, в межах якого відбуваються зображувані ситуації і події (обстановка, просторовий світ розповіді) й наративна інстанція. Хоча оповідач може наратувати, не звертаючись до простору розповіді чи простору наративного акту [інстанції] чи відношень між ними («Микола поїв, потім хлопець спав»), простір відіграє важливу роль у наративі; особливості або зв'язки між вищезгаданими місцями бувають значимими і функціонують тематично і структурно чи як характеристичний при-

йом. Якщо оповідач, наприклад, наратує із лікарняного ліжка, це може значити, що він при смерті й повинен поспішати, щоб завершити нарацію. Більше того, можна легко задумати наративи, в яких простір наративного акту [інстанції] систематично контрастує з наратованим (я наратую з тюремної камери про те, що трапилося на відкритому просторі); є наративи, в яких попереднє поступово більше (чи менше) віддалене і відрізняється від останнього, в якому нарація є більше (або менше) точною (наратор розпочав оповідати в Києві про події, що трапилися в Тернополі; він продовжив нарацію в Одесі й завершив її в Тернополі); або наративи, в яких різні місця, де відбувалися наратовані події, зображені більш чи менш детально згідно з різними точками зору і т. д.

Просторова форма [spatial form]. Упорядкування, що виникає в наративі, коли відступають від звичайних логіко-часових модусів наративної організації на користь модусів, яким традиційно надає перевагу не наративна поезія. З просторовою формою часовий рух епізоду зупиняється, а увага звертається на відношення симетрії, антитези, градації, повторення тощо між складовими епізоду. Значення виникає із цих відношень як у сцені сільського ярмарку із «Мадам Боварі» Г. Флобера або в сцені карнавалу в Чортополі в «Рекреаціях» Ю. Андруховича.

Протагоніст [protagonist]. Головний персонаж; персонаж, на якому зосереджується основний інтерес. Наратив, що розповідається за допомогою міжособистісного конфлікту, залучає двох головних персонажів з протилежними намірами: протагоніст (або герой) і антагоніст.

Протяжність [extent]. Тривалість анахронії. Часова тривалість чи амплітуда анахронії; час (дієгезису), охоплений нею.

Псеводієгетичний наратив [pseudodiegetic narrative]. Наратив другого плану, що виводиться на рівень первинного наративу й використовується наратором; метадієгетичний наратив, що функціонує наче дієгетичний, як-от у «Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у слобожанську Швайцарію» М. Йогансена: наратор використовує розповідь, яку в окремих розділах веде Дон Хозе Перейра, внаслідок цього виникає псеводієгетичний чи скорочений метадієгетичний наратив.

Психонарація [psychonarration]. Наратизований дискурс, що представляє думки персонажа (у протиставленні висловленням) у контексті третьоособового наративу; внутрішній аналіз. Д. Кон розрізняє три основних техніки передання свідомості: психонарація (найбільш непрямий), наратований монолог і цитований монолог (найбільш прямий).

Р

Рамковий наратив [frame narrative]. Наратив, у який вставлено інший наратив; наратив, який функціонує як рамка для іншого наративу, утворюючи йому оточення. У А. Прево «Історія кавалера де Грійо і Манон Леско» наратив М. де Ренонкор є рамковим наративом. Таким є наратив оповідача в оповіданні «Вугляр» І. Франка, який слухає історію вугляра.

Редакторське всезнання [editorial omniscience]. Одна із восьми можливих точок зору стосовно класифікації Фрідмана: авторське всезнання характеризує гетеродієгетичного, всезнаючого і втручального наратора. (Л. Толстой «Війна і мир», У. Самчук «Волинь», М. Стельмах «Чотири броди»).

Референційний код [referential code]. Код чи «голос», за допомогою якого наратив чи його частина відноситься до певного культурного оточення різними стереотипними частинами знань (фізичними, психологічними, літературними, художніми, філософськими, історичними, медичними тощо) і культурними об'єктами. Важлива функція референційного коду полягає в активуванні моделей того, що є правдоподібне, схоже до життя.

Референційна функція [referential function]. Одна із функцій комунікації, за допомогою якої будь-який комунікативний акт може структуруватися й орієнтуватися; репрезентативна функція. Коли комунікативний акт зосереджується на референті чи контексті, а не на одному із інших складових факторів комунікації, він в основному виконує референційну функцію: «Степан є розумним і гарним». Цей фрагмент наративу, що зосереджуються головним чином на тій чи інших ознаці наратованих ситуацій і подій, виконує референційну функцію.

Рефлектор [reflector]. За термінологією Г. Джеймса, фокалізатор, фокус нарації, носій точки зору, головна свідомість чи головний розум.

Розповідання [telling]. Разом із показом один із двох основних видів відстані, що регулює наративну інформацію; дієгезис (diegesis). Розповідання є модусом, що характеризується більшою нараторіальною медіацією і менш детальним відтворенням ситуацій і подій, ніж показ (чи мімезис): наративований дискурс утворює хороший приклад розповідання.

Розповідуваний світ [erzählte Welt]. За Г. Вайнрайхом, одна із двох відмінних і доповнювальних категорій текстуальних світів, що містить у собі різні види вербального наративу. У категорії розповідуваного світу (наратованого світу), протиставленої категорії обговорюваному світові (коментованого світу), адресант й адресат не вважають себе прямо пов'язаними і зацікавленими в тому, що описується. Розмежування Г. Вайнрайхом розповідуваного світу й обговорюваного світу є аналогічним до розрізнення Е. Бенвеністом історії (дієгезису) та дискурсу, а відтак має відношення до відмінності між фіктивним оповіданням й ауззаге (К. Гамбургер).

Розповідь [story]. 1. План змісту наративу в протиставленні плану вираження чи дискурсу; «що» наративу антитезне до його «як»; наратоване супротивляється наратуванню; фікція контрастує нарації (в розумінні цих термінів Ж. Рікардо); представлені в наративі екзистенти й події. 2. Фабула (чи основний матеріал, організований у фабулу [plot]), на відміну від сюжету чи інтриги. 3. Наратив про події із наголосом на хронології у протиставленні фабулі, яка є наративом про події із акцентом на причинності (Е. Форстер): «Король помер, тоді померла королева» є розповіддю, а «Король помер, тоді з горя померла королева» є фабулою. 4. Причинна послідовність подій, що мають відношення до персонажа або персонажів, що шукають вирішення проблеми чи досягнення мети. Все-таки кожна розповідь, як така, є наративом (розповідання однієї чи кількох подій), але не кожен наратив є обов'язково розповіддю (наприклад, наратив, що просто розповідає часову послідовність подій, які причинно непов'язані). 5. За Е. Бенвеністом, разом із дискурсом (discours) одна із двох окремих і доповнювальних лінгвістичних підсистем. Якщо дискурс залучає певне відношення до ситуації енуціяції і містить у собі відправника і одержувача, то розповідь чи історія (histoire) – ні. Порівняйте: «Він поїв» чи «Я згадував про це багато разів» із «Він їв» і «Вона нагадувала йому про це багато разів».

С

Самовідображальний наратив [self-reflexive narrative]. Наратив, який повідомляє про себе і/або наративні елементи, з яких він складається (наратор, наратований, нарація тощо), як тему для розмірковувань. «Життя та думки Тристана Шенді, джентельмена» Л. Стерна і «Редактор Карк» М. Хвильового є самовідображальними наративами; «Борислав сміється» І. Франка, «Жерміналь» Е. Золя – ні.

Самосвідомий наратор [self-conscious narrator]. Наратор, який свідомий того, що він наратує; наратор, який розмірковує і коментує свої наративні операції. Наратор «Редактора Карка» М. Хвильового, Семен у романі «На полі смиренному» Вал. Шевчука є самосвідомими нараторами. Дід у повісті «Діамантовий перстень» Людмили Старицької-Черняхівської і наратор у «Сестрі» Марка Вовчка не є такими.

Силепсис [syllepsis]. Групування ситуацій і подій, яке керується не хронологічним принципом, а просторовим, тематичним тощо. У наративі «Він думав про довгий шлях самотнього бігу, про довгу лижню, по якій буде бігти, і про те, що іще раз він зможе зосередитися» (Вал. Шевчук «Листоноша») представлення згадуваних подій утворює силепсис.

Символічний код [symbolic code]. Код чи «голос», за допомогою якого наратив або його частина набуває символічного виміру; код, який керує утворенням / сприйняттям символічного значення. Певний ряд антитетичних термінів у тексті можуть (за допомогою асоціацій і екстраполяцій) регулюватися символічним кодом, вважатися такими, що представляють абстрактніші, основніші й загальніші опозиції значення.

Симультанна нарація [simultaneous narration]. Нарація, одночасна із наратованими ситуаціями й подіями; симультанне наратування.

Симультанне наратування [simultaneous narrating]. Наратування, що є одночасним щодо наратованих ситуацій і подій; симультанна нарація.

Симультанність [simultaneism]. Паралельна передача наративом через вставляння і переплетення двох чи більше сукупнос-

тей ситуацій і подій, що трапляються одночасно («Менгеттен», «США» Дж. Дос Пассоса).

Сингулятивний наратив [singulative narrative]. Наратив (чи його частина), в якому подія, що сталася один раз, розповідається один раз (або те, що трапилося п раз розповідається п раз); частота події збігається з частотою розповіді про неї: «В десять по шостій Ольга лягла спати».

Синтагма [syntagm]. Керована правилами послідовність двох чи більше одиниць того самого типу. У наративі «Маруся почервоніла» слова «Маруся» і «почервоніла» утворюють синтагму, як і звуки /ем/, /ен/ і /а/, тоді як слово «Маруся» і звук /б/ – ні. У ранній версії наративу А. Греймаса розрізнялися три типи основних наративних синтагм: перформатив (що відноситься до випробувань і боротьби), договірні (що мають відношення до встановлення і порушення контрактів) і диз'юнктивний (що залучає різні види рухів і зміщень, відправлень і повернень).

Сказ [skaz]. Наратив, спеціально розвинутий як усний стиль; наратив, якому надається відповідна форма, аби створювати ілюзію спонтанного мовлення. Усноповідна манера викладу (І. Денисюк, М. Легкий). Сказ (від російського «сказати/сказав») розповідається мовою, що стилізується під усно виголошуваний монолог і є типовою для фіктивного наратора (у протиставленні автору) і є тісно пов'язаною із комунікативним оточенням, тобто передбачає співчутливо настроєну аудиторію («Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя). Манера розповідання (характеристика подій і осіб часто переривається несподіваними поворотами до побічних епізодів, ретроспекціями, асоціаціями, звертанням до наратованого, морально-дидактичними оцінками) є настільки ж важливою для впливу наративу на реципієнта, як і розповідувані ситуації та події. «Салдацький патрет» Г. Квітки-Основ'яненка і «Пригоди Гекльберрі Фінна» М. Твена є прикладами сказу, водночас «Зачарована Десна» О. Довженка і «Девід Коперфільд» Ч. Діккенса. Такий наратив Г. Квітки-Основ'яненка І. Франко назвав «селянським способом оповідання», базованому на характерних ресурсах народної мови, а тому в ньому природно звучать прислів'я, приказки, примовки, характерні фразеологічні словосполучення і вирази, просторічні лексеми тощо. Важливу

роль у цьому наративі відіграють вигуки, емоційні запитання, повторення слів.

Складена розповідь [complex story]. Розповідь, що поєднує дві або більше мінімальних розповідей чи наративів за допомогою з'єднання, вставлення чи альтернативи. «Петро був багатий, а Галя була бідною, тоді Галя виграла в лотерею чималу суму грошей, і вона стала багатою; Петро розтринькав свої горші, і він став бідним» представляє складену розповідь, про яку можна сказати, що вона виникла із вставлення: «Галя була бідною; тоді вона виграла в лотерею і стала багатою» у «Петро був багатим; тоді Петро розтратив свої гроші і став бідним».

Складна розповідь [compound story]. Розповідь, що складається із двох чи більше атомарних розповідей (два або більше рядів мотивів, керованих різною модальністю); молекулярна розповідь.

Спосіб [mood]. Сукупність модальностей, тобто дистанція або модус, перспектива чи точка зору, що керують наративною інформацією. Спосіб наративу буде змінюватися залежно від того, чи це показ, чи розповідання, а також залежить від того, вибрано внутрішню або зовнішню фокалізацію.

Структура [structure]. Сукупність відношень, що виникає між різними складниками цілого і між кожним складником зокрема. Якщо наратив визначається як такий, що складається із розповіді і дискурсу, то його структурою буде сітка відношень, що виникають між розповіддю і дискурсом, розповіддю і наративом, дискурсом і наративом.

Структурний аналіз наративу [structural analysis of narrative]. Аналіз наративу за допомогою його структури. У поясненні певного наративу структурний аналіз надає перевагу синтактико-семантичним відношенням (на противагу, скажімо, до його походження, функції чи субстанції).

Суб'єкт [subject]. Актант чи основна роль на рівні глибинної наративної структури в моделі А. Греймаса. Суб'єкт (аналогічний В.Пропповому героєві і леву Е. Суріо) шукає об'єкт. На рівні поверхневої наративної структури він конкретизується як протагоніст.

Суб'єктивний наратив [subjective narrative]. 1. Наратив, що характеризується явним наратором, чий почуття, погляди й судження забарвлюють трактування зображуваних ситуацій. («Тигролови», «Сад Гетсиманський» І. Багряного). 2. Наратив, в якому зображаються думки або почуття одного чи кількох персонажів (у протиставленні біхевіористичному наративу). («Санаторійна зона» М. Хвильового).

Сцена [scene]. Канонічний наративний темп; разом з еліпсом, паузою, розтягненням і резюме одна із основних наративних швидкостей. Сцена виникає, коли існує певна еквівалентність між наративним сегментом і наратованими подіями, які він представляє (як у діалозі, наприклад), коли час дискурсу вважається рівним із часом дієгезису (історії). Умовна еквівалентність між наративним сегментом і подіями, як правило, позначається відносною відсутністю наративної медіації, акцентом на момент-за-моментом дії, докладним зображенням певних подій, використанням минулого часу доконаного виду замість минулого часу недоконаного виду, тобто замість звичайної дії в минулому, що протікає і незавершена ще, наданням переваги спрямованим на дію, а не дуративним дієсловом тощо. Сцена (і драма) традиційно протиставляється резюме (панорамі).

Сценарій [script]. Представлення знання, елементи якого розглядаються як інструкції відповідного виконання певних ролей (Р. Шанк і Р. Абельсон). Сценарій «ресторан», наприклад, містить інструкції для відвідувача, офіціанта, касира тощо. Хоча сценарії часто вважаються еквівалентними фреймам, планам і схемам, проте вони більш точно описуються, ніж стереотипні й цілеспрямовані схеми.

Сюжет [sjuzet, рос. сюжет]. За термінологією російських формалістів, сукупність наратованих ситуацій і подій у порядку їх представлення одержувачу (на противагу фабулі); упорядкування подій; мітос; фабула [plot].

Т

Тип [type]. Статичний персонаж, який має кілька атрибутів і утворює парадигматичний випадок певної якості, відношення чи ролі (скупий, хвалько, фатальна жінка, іпохондрик і т. д.).

Типи дискурсу [types of discourse]. Основні способи представлення думок персонажа й усних або письмових висловлень. Зазвичай розрізняються такі категорії, розміщені в міру спадання нараторіальної медитації: 1) наратизований дискурс; 2) кінцевий непрямий дискурс (один різновид непрямого чи транспонованого дискурсу); 3) вільний непрямий дискурс (інший різновид непрямого чи транспонованого дискурсу); 4) (кінцевий) прямий дискурс (цитований дискурс); 5) вільний прямий дискурс (безпосередній дискурс).

Типологія фабул [plot typology]. Систематичне визначення типів фабул згідно із структурними чи іншими подібностями. Наприклад, фабули бувають ейфоричними (щасливими, справи змінюються на краще) або дисфоричними (фатальними: справи змінюються на гірше); зовнішніми (ґрунтуються на зовнішніх подіях і досвіді) чи внутрішніми (ґрунтуються на внутрішніх почуттях); простими (яким бракує перипетії і/або упізнання) чи складними; епічними (епізодичні, слабо пов'язані) або драматичними (тісно пов'язані) тощо. Поряд із сучасними намаганнями розробити типологію фабул з точки зору наратології особливо важливими є спроби Р. С. Крейна і Н. Фрідмана. Р. С. Крейн пропонує класифікацію, що складається із трьох частин: фабули дії (включають зміну в ситуації протагоністів: «Брати Карамазови» Ф. Достоєвського, «Правда і кривда» М. Стельмаха), фабули персонажа (включають зміну в моральному характері протагоніста: «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Івана Білика, Панаса Мирного, «Жіночий портрет» Г. Джеймса) і фабули думки (включають зміну думки й почуттів протагоністів: «Іван Вишенський» І. Франка, «Маріус-епікурієць» У. Патера). * Н. Фрідман пропонує більш детальну класифікацію, роблячи подальші розрізнення щодо того, чи протагоніст зазнає успіху або невдачі, щодо того, чи він відповідальний і привабливий або ні, і щодо того, як припускається, що цей комплекс факторів впливає на почуття одержувача: 1. Фабули успіху: а) фабула дії (організована навколо проблеми і розв'язки та є частою в популярній літературі: «Острів скарбів» Р. Стівенсона, «Таємний посол» В. Малика); б) патетична фабула (привабливий, але слабкий протагоніст зазнає невдачі й нещасливе закінчення викликає співчуття: «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Тесс з роду д'Урбервіллів» Т. Гарді);

в) трагічна фабула (привабливий протагоніст відповідає за свою долю, переживається катарсис: міф «Цар Едіп», «Король Лір» В. Шекспіра, «Марко Проклятий» О. Стороженка); г) каральна фабула (непривабливий, хоча чудовий протагоніст зазнає невдачі: «Річард III» В. Шекспіра, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого); д) сентиментальна фабула (привабливий, але слабкий чи пасивний протагоніст зазнає успіху в кінці: «Холодний дім» Ч. Діккенса, «Наталка Полтавка» І. Котляревського); е) приваблива фабула (привабливий і відповідальний протагоніст зазнає успіху і викликає повагу й захоплення: «Пригоди Тома Соєра» М. Твена, «Твоя зоря» О. Гончара).

2. Фабули характеру: а) фабула дорослішання (привабливий, але наївний протагоніст набуває дорослості: «Портрет художника замолоду» Дж. Джойса, «Великі сподівання» Ч. Діккенса, «Сестри Річинські» І. Вільде); б) фабула реформування (привабливий протагоніст, відповідальний за свої невдачі, змінюється на краще: «Житейське море», «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Основи суспільності» Г. Ібсена); в) фабула-випробування (протагоніст повторно зазнає невдачі й відкидає свої ідеї: «Дядя Ваня» А. Чехова); г) фабула дегенерування (привабливий протагоніст змінюється на гірше після важливої кризи: «П'яниця» Панаса Мирного, «Іммораліст» А. Жіда).

3. Фабули думки: а) фабула освіти (думки привабливого протагоніста покращуються, але вплив цього покращення на його поведінку не видно: «Пригоди Гекльберрі Фінна» М. Твена); б) фабула одкровення (протагоніст дізнається про свій справжній стан: «Сторонній» А. Камю, «Остерігатися собаки» Роальда Даля); в) фабула дій (протагоніст змінюється у своїх стосунках і почуттях, але не міняє свою філософію: «Руїна» М. Старицького, «Гордість і упередженість» Джейн Остіна); г) фабула втрати ілюзій (протагоніст втрачає свої ідеали, як і симпатію читача, і закінчує розпачем або смертю: «Мартін Іден» Дж. Лондона, «Великий Гетсбі» Ф. Фіцджеральда).

ТИ-форма [Du-Form]. Форма наративу від другої особи (ти-форма). Наратив, у якому до протагоніста звертаються як до другої особи. «Ти» може позначати «я» наратора, іншого персонажа в гомодієгетичному світі чи особу в гетеродієгетичному світі. «Ти не слухав, не чув мене. Тихо слідкував ти за нею аж до хати. Рипнули двері. Не стало її, а ти все стояв, прихилившись до од-

вірка. Обличчя твоє залякло в скорботі» (А. Головка «Червоний роман»).

Топос [topos]. Будь-яке стале розміщення мотивів, що часто трапляються в літературних текстах. Одвічні архетипні мотиви й теми, що свідчать про тяглість європейської культури та її преданих джерел – міфологічних, обрядових, релігійних (Е. Р. Курціус). Універсальні представлення, що виражають якусь концепцію й оцінку світу і які певним способом є прокоментованими, наприклад, через протиставлення (старий / молодий, любов земна / небесна любов), через сталі оцінні ознаки: безумний поет, гаряча голова, мати-вітчизна, через формули, як-от: світ як театр, світ навиворіт, сон – брат смерті, охота – гірше неволі та ін. Такі топоси, як розумний дурень, стара дитина і центр світу, чарівне місце, рай, пекло є часто вживаними в літературі.

Точка зору [point of view]. Перцепційна чи концептуальна позиція, за допомогою якої представляються наратовані ситуації й події; фокалізація, перспектива, погляд. Вибрана точка зору може належати всезнаючому наратору, чия позиція змінюється й інколи не має місця і який загалом не є суб'єктом для перцепційних або концептуальних обмежень (всезнаюча точка зору): У. Самчук «Волинь», В. Теккерей «Ярмарок суєти». Вона може розміщуватися в дієгезисі й через персонажа (внутрішня точка зору: все представляється, розміщується виключно за допомогою знань, почуттів і сприйнятів того самого персонажа чи різних). У цьому випадку вона може бути фіксованою (вибирається перспектива лише одного персонажа: «Спалах» Вал. Шевчук, Г. Джеймс «Що знала Мейзі»), змінною (вибирається перспектива кількох персонажів, щоб по черзі представляти різні послідовності подій: «Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної, Г. Джеймс «Золота чаша») або множинною (та сама подія чи послідовність подій наратується більше одного разу, кожен раз за допомогою іншої перспективи: В. Коллінз «Місячний камінь», Дж. Фаулз «Колекціонер». Нарешті, вона може виходити із фокальної точки, розміщеної в дієгезисі, але поза будь-яким персонажем (будь-якої мислячої чи відчуваючої істоти); таким чином виключається вся інформація про почуття і думки й обмежується реєструванням слів персонажів та їхніх дій, їхньою зовнішністю й оточенням, в якому вони виходять на передній план (зовнішня

точка зору: Е. Гемінґвей «Гори як білі слони»). Згідно із цим визначенням, яке запропонував Ж. Женетт, точку зору («хто бачить») слід відрізнити від голосу («хто говорить»): він не еквівалентний вислову, але вводить вислів, керований перспективою. Проте, починаючи з праць П. Лабока про наративну техніку, до точки зору часто залучали не лише перцепційний чи концептуальний апарат, але також такі фактори, як відкритість наратора, моделі опрацювання, яким надається перевага (драма чи панорама) і вибраним типам дискурсу. Загальніше, вона виходить із відношень між наратором і наратуванням, наратором і наратованим, наратором і тим, що наратується (С. Лансер). З Було запропоновано кілька типологічних описів наративу, що базуються на точці зору (у ширшому, а не вузькому значенні). Так, К. Брукс і Р. Ворен («які використовують термін «фокус нарації») пропонують чотиричастинну класифікацію, що ґрунтується на двох розрізненнях: між першоособовим і третьоособовим наративом та між внутрішнім зображенням і зовнішнім спостереженням подій: 1) перша особа (автодієгетичний наратив: М. Яцків «Горлиця», М. Стельмах «Щедрий вечір»); 2) спостерігач у другій особі (наратор є другорядним персонажем в оповіданому творі: О. Гончар «Хлопець з плацдарму», «Вершини» А. Дімарова); 3) автор-спостерігач (зовнішня точка зору: Е. Гемінґвей «Гори як білі слони»); 4) всезнаючий автор («Хмари» І. Нечуя-Левицького, «Тесс з роду д'Урбервіллів» Т. Гарді). Дж. Грімес, говорячи про погляд, також розрізняє чотири основних категорії: 1) всезнаючий погляд (еквівалентний всезнаючому авторові Р. Ворена і К. Брука); 2) погляд першоособового учасника (гомодієгетичний наратив із внутрішньою точкою зору); 3) третьоособовий суб'єктивний погляд (гетеродієгетичний наратив із внутрішньою точкою зору); 4) третьоособовий об'єктивний погляд (зовнішня точка зору). С. Ж. Пуллон, віддаючи перевагу візії (йдучи за Ц. Тодоровим, який говорив про аспект), розробив тричастинну класифікацію: (1) візія ззаду (подібна до нульової фокалізації або всезнаючої точки зору; наратор розповідає більше, ніж будь-який персонаж або всі знають: «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького); (2) візія разом (подібна до внутрішньої точки зору; наратор розповідає тільки те, що знають один чи кілька персонажів: В. Підмогильний «Місто», «Невеличка драма»); (3) візія ззовні (подібна до зовнішньої точки зору; наратор розпові-

дає менше про певні ситуації, ніж один із персонажів знає: Е. Гемінгвей «Убивці»). (Н. Фрідман пропонує восьмичастинну класифікацію за порядком наративної рельєфності: (1) редакторське всезнання (гетеродієгетичний, всезнаючий і втручальний наратор: Ю. Яновський «Чотири шаблі», Л. Толстой «Війна і мир»); (2) нейтральне всезнання (гетеродієгетичний і всезнаючий, але не втручальний безоособовий наратор: О. Гончар «Собор», В. Голдінг «Володар Мух»); (3) «Я» як свідок (наратор є другорядним персонажем у ситуаціях і подіях, що зображаються, й останні розглядаються із периферії, а не з центру: Вал. Шевчук «На полі смиренному», Ф. Фіцджеральд «Великий Гетсбі»); (4) «Я» як протагоніст (наратор є протагоністом в оповідуваних ситуаціях і подіях й останні розглядаються із центру: «Великі сподівання» Ч. Діккенс, «Пригоди Гекльберрі Фінна» М. Твена, «Московіада» Ю. Андруховича); (5) множинне вибіркоче всезнання (гетеродієгетичний наратор із змінною внутрішньою точкою зору: «Роман про добру людину» Емми Андрієвської, «До маяка» В. Вульф); (6) вибіркоче всезнання (гетеродієгетичний наратор із фіксованою внутрішньою точкою зору: «Десять кілометрів мовчання» Вал. Шевчука, «Портрет художника замолоду» Дж. Джойса); (7) драматичний модус (гетеродієгетичний наратор із зовнішньою точкою зору: «Чарівник» Вал. Шевчука, «Незручний вік» Г. Джеймс); (8) камера (припускається, що ситуації і події наражуються так, як «щойно трапилися» перед нейтральним записувачем [фіксатором, спостерігачем] і передаються ним без явної організації або вибірки: «Прощавай, Берліне» К. Ішервуда). Ф. Штанцель розрізняє три основних типи наративної ситуації: auktoriale Erzählsituation [аукторіальна розповідна ситуація], якій властивий всезнаючий наратор: «Історія Тома Джонса, підкидька» Г. Філдінга); personale Erzählsituation [персональна наративна ситуація] (гетеродієгетичний наратор із внутрішньою точкою зору: «Місто» В. Підмогильного); і Ich erzählsituation [Я-оповідна ситуація] (першоособовий наратив: «Око прірви» Вал. Шевчука, «Великі сподівання» Ч. Діккенса). До цих трьох категорій (або до подібних до них по суті) Б. Ромбер додає тип із наратором як біхевіористським спостерігачем («Гори як білі слони» Е. Гемінгвей). Б. Успенський вважав, що точка зору маніфестує себе у чотирьох різних площинах: ідеологічному, фразеологічному, часопросторовому (просторова перспектива наратора

і часова дистанція від наратованого) і психологічна (психологічна відстань від чи близькість до наратованого), і він здійснив фундаментальне розрізнення у кожному плані між тим, що він називає внутрішньою і зовнішньою точкою зору (або є перцепційна чи концепційна позиція всередині або зовні дієгезису? Чи результатує передавана інформація із зовнішньої чи внутрішньої точки зору?). Л. Долежелъ запропонував шестичастинну категоризацію, що ґрунтується на розрізненні між Ich-Form [я-форма] і Eg-Form [він-форма] (першоособовий і третьоособовий наратив) і на подальшому розрізненні між трьома наративними модусами: об'єктивним (наратор розглядає ситуації й події з периферії, а не з центру й не оцінює чи коментує їх), риторичний (наратор розглядає ситуації й події з периферії, але є втручальним) і суб'єктивний (ситуації і події розглядаються із центру). Нарешті, Дж. Лінтвельт пропонує п'ятичастинну класифікацію: 1) гетеродієгетичний ауторіальний наративний тип (точка зору належить гетеродієгетичному нараторові: «Чорна рада» П. Куліша); 2) гетеродієгетичний акторіальний наративний тип (наратор є гетеродієгетичним, але точка зору належить персонажеві: «Дума про тебе» М. Стельмаха); 3) гетеродієгетичний нейтральний наративний тип (подібний до драматичного модуса Фрідмана: «Убивці» Е. Гемінґвей); 4) гомодієгетичний ауторіальний наративний тип (точка зору належить гомодієгетичному нараторові як нараторові: «Редактор Карк» М. Хвильового); 5) гомодієгетичний акторіальний наративний тип (точка зору належить гомодієгетичному нараторові як персонажу: «Збирачі каміння» В. Медвідь, «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко).

Третьоособовий наратив [third-person narrative]. Наратив, чий наратор не є персонажем у розповідуваних ситуаціях і подіях; гетеродієгетичний наратив; наратив, що є «про» третіх осіб («він», «вона», «вони»): «Микола вийшов за панський двір і люто показав кулак, обернувшись до панського двора; старий Джеря йшов, низько похнюпивши голову. Обидва вони мовчки пішли додому. Дома вони розказали за все Джерисі й Нимидорі» (І. Нечуй-Левицький «Микола Джеря»). У творах «Над Чорним морем» І. Нечуя-Левицького, «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса викладова форма – третьоособовий наратив.

У

Упізнання [recognition]. За термінологією Арістотеля, зміна від незнання до знання, пережита протагоністом, викликана подіями у фабулі і внаслідок повороту дії. Згідно із Арістотелем упізнання (відкриття, анагнорізіс) є разом із перипетією (зміна) наймогутнішим засобом для утворення трагічного ефекту. Більше того, воно є найбільш ефективним, коли додається до перипетії. («Теагена і Харіклеї» Геліодора, «Левкіпи і Клітофонта» Ахіла Тація).

Уповільнення [slow motion]. Кінематографічний показ розтягнення («Арсенал», «Земля» О. Довженка). За допомогою повільного руху реальна дія займає менше часу, ніж її репрезентація, яка відбувається на меншій, ніж звичайно швидкості.

Ф

Фабула [plot, fabula]. 1. Головні випадки наративу; нарис ситуацій і подій, які мисляться окремо від залучених до них персонажів чи тем, що ними ілюструються. Ці випадки утворюють структуру, головні частини якої характеризуються за допомогою піраміди Фрайтага. 2. Упорядкування випадків; мітос; сюжет; ситуації і події представлені одержувачу. Російські формалісти зробили відоме розрізнення між сюжетом і фабулою (основним матеріалом розповіді). В їхній термінології – основний розповідний матеріал, який протиставляється сюжету. 3. Загальна динамічна (цілеспрямована і поступальна) організація наративних складників, яка відповідає за тематичний інтерес до наративу та його емоційний вплив. 4. Наратив про події з акцентом на причинності у протиставленні до розповіді, яка є наративом із наголосом на хронології (Е. Форстер). «Король помер, а потім померла й королева» є розповіддю, водночас «Король помер, а потім з горя померла королева» є фабулою.

Фіксована внутрішня фокалізація [fixed internal focalization]. Такий вид внутрішньої фокалізації, коли тільки один персонаж є фокалізатором; переказ ситуацій і подій відбувається з однієї лише точки зору, яка позначається на мовленні наратора (М. Яцків «Блискавиці», Г. Джеймс «Посли»).

Фокалізатор [focalizer]. Суб'єкт фокалізації; утримувач точки зору; основна точка, що керує фокалізацією. У наративі

«Патріарх молився, проказував давно завчені слова і намагався згасити в собі думки. Це вдавалося завдяки зусиллю – треба було очиститись від дня, який минув» (В. Шевчук «У череві апокаліптичного звіра») Патріарх є фокалізатором.

Фокалізація [focalization]. Перспектива, з якої представляються наратовані ситуації й події; перцептивна чи концептуальна позиція, з якої вони передаються (Ж. Женетт). Коли така позиція змінюється і є деколи невизначеною (ніяка систематична концептуальна або перцептивна система обмеження не діє), то вважається, що наратив має нульову фокалізацію чи є нелокалізованим: нульова фокалізація є характерною для «традиційного» або «класичного» наративу (В. Теккерей «Ярмарок суети», Панас Мирний «Повія») й пов'язується із так званим всезнаючим наратором (І. С. Нечуй-Левицький «Над Чорним морем»). Коли така позиція здійснюється на якомусь одному із персонажів й тягне за собою концептуальні чи перцептивні обмеження, то наратив має внутрішню фокалізацію (Г. Джеймс «Посли»). Внутрішня фокалізація може бути фіксованою, коли вибирається одна й тільки одна перспектива: «Блискавиці» М. Яцківа, Д. Джойс «Портрет художника замолоду»; змінною, коли вибираються різні перспективи, щоб представляти різні ситуації й події: В. Підмогильний «Невеличка драма»; чи множинною, коли ті самі ситуації й події представляються кілька разів, кожен раз в іншій перспективі: Д. Фаулз «Колекціонер», В. Фолкнер «На смертному ложі»; колективною, коли події відображаються з погляду множинного наратора: Ю. Яновський «Байгород». Якщо потрібно обмежити показ лише зовнішньою поведінкою персонажа (слова і дії, але не думки чи почуття) або обстановкою, то виникає зовнішня фокалізація (Е. Гемінгвей «Убивці»). Деякі наратологи стверджували, що зовнішня фокалізація не стільки характеризується прийнятою перспективою, скільки забезпеченою інформацією. Справді, якщо перспектива певного персонажа приймається (внутрішня фокалізація), або також може трапитись, що представляються лише слова й дії, а не думки або почуття (зовнішня фокалізація). З цього приводу Ж. Женетт зазначає, що у випадку зовнішньої фокалізації фокалізатор розміщується у дієгезисі, але поза будь-яким персонажем. Відносно фокалізації виникає запитання «хто бачить?» або більш загаль-

но, «хто сприймає (і думає)?», а тому її слід відрізнити від голосу («хто говорить», «хто розповідає», «хто наратує»). Очевидно, що першим кандидатом на текстове обмеження є наратор, а тому фокалізація має утворювати дистанцію до наративу. Наратор презентує події через чийсь погляд, тобто делегує фокалізацію фокалізатору.

Фокальний персонаж [focal character]. Персонаж, з погляду якого представляються наративні ситуації й події; персонаж як фокалізатор; персонаж точки зору. У «Твоїй зорі» О. Гончара Микола Заболотний є фокальним персонажем.

Фокус наративу [focus of narration]. Голос і точка зору, що керують представленими ситуаціями й подіями. К. Брукс і Р. Воррен розрізняють чотири наративні ситуації, чотири наративні типи, які відповідають чотирьом основним фокусам наративу: (1) перша особа (персонаж розповідає свою власну історію); (2) першоособовий спостерігач (персонаж розповідає історію, яку він спостерігає); (3) автор-спостерігач (гетеродієгетичний наратор обмежує те, що він розповідає до слів і дій персонажа); (4) всезнаючий автор (гетеродієгетичний наратор розповідає, що трапляється, і він вільно входить у розум персонажів і коментує їхні дії). Типи 1 і 2 відповідають гомодієгетичним наративам із внутрішньою фокалізацією, тип 3 – гетеродієгетичним наративам із зовнішньою фокалізацією (біхевіористичний наратив, драматичний модус) і тип 4 – гетеродієгетичним наративам із нульовою фокалізацією (всезнаючий наратор).

Функції комунікації [functions of communication]. Напрями, що орієнтують будь-який акт словесної комунікації й визначають ролі, що він виконує. Кожна функція відноситься до одного із конститутивних факторів комунікації й будь-який комунікативний акт виконує одну чи більше функцій. К. Блер виділив три функції мови: репрезентативну, апелятивну й експресивну. Р. Якобсон запропонував схему, що включає шість функцій: (1) емотивну функцію, акцентовану на адресантові, (2) конативну функцію, акцентовану на адресатові, (3) референційну функцію, акцентовану на контексті чи референті; (4) фатичну функцію, акцентовану на контакт; (5) поетичну функцію, акцентовану на повідомленні заради нього самого і (6) металінгвістичну функцію, акцентовану на кодї.

X

Характеризація [characterization]. Сукупність прийомів, які виникають у моделюванні персонажа. Характеризація може бути більш або менш прямою (риси персонажа достовірно стверджуються наратором, самим персонажем чи іншим персонажем) або непрямую (вивідною від дій персонажа, реакцій, думок, емоцій і т. д.); вона полягає у комплексному представленні головних атрибутів героя (блокова характеризування) або вводить у наратив по одній кожен раз; вона може наголошувати на їх сталості чи підкреслювати їхню змінність; вона може схилитись до типовості (змушуючи персонаж експлікуватись як певний тип) чи, навпаки, індивідуалізації і т. д. 2. У термінології Арістотеля, наділяння типовими рисами агента (пратона). Характеризація підкоряється чотирьом принципам: агент повинен мати певну моральну піднесеність (хрестом), він повинен наділятися відповідними рисами стосовно дій (гармоттон); він повинен мати індивідуальні ознаки та бути індивідуумом (<гомоіос); він повинен бути несуперчливим (<гомалон).

Хронотоп [chronotope]. Відношення часових і просторових категорій у художньому світі. Термін позначає взаємозалежність простору й часу в художніх текстах: дослівно означає «час-простір». Тексти і класи текстів моделюють дійсність і створюють картини світу стосовно різних хронотопів (різноманітних видів часо-просторових комплексів) і визначаються з їх погляду. Наприклад, хронотоп «пригоди» на прикладі таких грецьких романів, як Лонга «Дафніс і Хлоя», Геліодора «Ефіопіка», старанно зображає абстрактний час (віддалений від історичних і біологічних часів), складається із непов'язаних і оберених моментів, не залучає ніякої біологічної чи психологічної трансформації, що поєднується у зовнішній спосіб із однаково неспецифічним і невизначеним географічним простором (зображені пригоди можуть трапитися у будь-якому числі просторів і у жоден спосіб їх не заторкують). Хронотоп залежить від жанрових особливостей твору (античний, лицарський, пригодницький роман) та індивідуальних стильових особливостей письменників, які творять оригінальний хронотоп (М. Сервантес «Дон Кіхот», Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», М. Павич «Хозарський словник»).

Ц

Центральна свідомість [central consciousness]. Фокалізатор; рефлектор, головний розум; носій, творець точки зору. Свідомість, крізь яку сприймаються ситуації й події.

Ч

Час [tense]. 1. Сукупність часових відношень – швидкість, порядок, дистанція тощо – між розповідуваними ситуаціями і їх розповіданням, розповідь і дискурс, наратоване і наратування. 2. У граматиці форма, що вказує на часову відмінність. Психологи, лінгвісти й дослідники уявного світу літератури (К. Бюлер, Е. Бенвеніст і Г. Вайнрайх) часто сперечалися, що часи можна згрупувати у дві головні категорії: часи, що належать до дейктичної системи «Я-тут-зараз» і до ситуації енуціяції (напр., теперішній доконаний – «він поїв» – який поєднує минулий випадок із теперішнім часом), і часи, що не належать (напр., минулий – «він їв» – який стосується минулого випадку, не поєднуючи його із теперішнім часом). Наратив надає перевагу членам другої групи (напр., минулому часові, а також доконаній форми минулого часу (імперфекту), на відміну від теперішнього й майбутнього часу).

Час історії [story time, нім. erzählte Zeit]. Період часу, в якому трапляється наратоване; тривалість подій, які утворюють дієгезис; часовий проміжок, наповнений ситуаціями і подіями, що зображаються і протиставляється часові оповідування.

Час розповідання [Erzählzeit]. Дискурсний час; час, який затрачається на представлення ситуацій і подій та протиставляється часу історії.

Часова тривалість [duration]. Сукупність відношень між часом історії й дискурсним часом. Час дієгезису може бути більшим за час представлення його, рівним йому чи меншим. Часова тривалість є проблематичним поняттям, особливо у випадку писаного наративу. Навіть якщо час історії зазначається (ця подія привала десять хвилин, а та двадцять), дискурсний час (час, що представляє час історії) важко або неможливо вимірювати: він не еквівалентний змінному часові, якого потребує, щоб прочитати чи написати наратив. Не є він тим часом, який необхідний для

створення певного наративу (уявіть трьохсторінкову нарацію, що закінчується так: «Я розпочав мій огляд об дев'ятій годині, а зараз дванадцята» чи трьохсотсторінкову нарацію, що закінчується тим же висловленням). Це змусило багатьох наратологів надавати перевагу дослідженню швидкості або темпу (більш плідним, ніж дослідження часової тривалості).

Читач [reader]. Розшифровувач чи інтерпретатор написаного наративу. Цього дійсного або конкретного читача не слід змішувати із прихованим читачем наративу або із його наратованим, який не подібний до них, не властивий їм і не простежується в наративі. «Valse mélancolique» і «Некультурна» О. Кобилянської, наприклад, мають різних прихованих читачів і наратованих, однак вони можуть мати того самого дійсного читача. Більше того, наратив лише із одним прихованим читачем і лише одним наратованим («Мур» Ж.-П. Сартр) може мати двох чи більше дійсних читачів.

Я

Я-оповідна ситуація [Ich erzählsituation]. Див.: Першоособова наративна ситуація.

Я як протагоніст [«I» as protagonist]. За класифікацією Фрідмана, одна із восьми можливих точок зору. Коли її вибирають (М. Хвильовий «Арабески», Ч. Діккенс «Великі сподівання») подана інформація обмежується сприйняттями, почуттями й думками наратора, який є протагоністом у розповідуваних ситуаціях і подіях. Останні тоді розглядаються із фіксованого центру, а не із периферії.

Я як свідок [«I» as witness]. За класифікацією Фрідмана, одна із восьми можливих точок зору. Коли її вибирають (В. Шевчук «На полі смиренному», Ф. Фіцджеральд «Великий Гетсбі»), подана інформація обмежується сприйняттями, почуттями й думками наратора, який є другорядним персонажем в розповідуваних ситуаціях і подіях. Через те, що наратор як свідок не є протагоністом, дія розглядається із периферії, а не центру.

Явний наратор [overt narrator]. Наратор, що представляє ситуації і події більш, ніж з мінімумом наративної медитації; експліцитний, втручальний наратор. Явний наратор звертається

до когось/себе в першій особі («я», «ми»), наратор, який прямо чи опосередковано звертається до наратованого і пропонує дружлюбний для читача тон розповіді, використовуючи апелятивну або конотативну функцію дискурсу. Наратор, який втручається в історію своїми філософськими чи метанаративними коментарями. (М. Гоголь «Старосвітські поміщики», Г. Квітка-Основ'яненко «Козир-дівка», Л. Стерн «Життя та думки Тристана Шенді, джентельмена»).

Я-персонаж [character-I]. «Я» персонажа, який також функціонує як наратор ситуацій та подій, в яких він грає роль. У наративі «Я це зробив» «Я» той, хто робить» наявний Я-персонаж і «Я», котре розповідає про наратора-Я.

Я-форма [Ich-Form]. Першоособова наративна форма (Я-форма). «Мені захотілося до хати. Я поліз попід тином, поза купою гною, мимо гарбузиння, увійшов тихо в темні сіни й спинивсь перед хатніми дверима» (О. Довженко «Зачарована Десна»).

7. СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ І РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М. : Искусство, 2001. – С. 55-70.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384-391.
3. Барт, Ролан. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Юсикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
4. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 7–180.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1976. – 440 с.
6. Бехта І. А. Оповідний дискурс в англомовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.02.04 – германські мови. – Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2010. – 40 с.
7. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. – С.108-135.
8. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / акад. В.В. Виноградов ; [послесл. ак. Д.С. Лихачева]. – М.: Высшая школа, 1971. – 239 с.
9. Греймас А.-Ж., Куртэ Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. – М. Наука, 1983. – С. 485-550.
10. Дейк Т.А. ван. Анализ новостей как дискурса // Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М. : Наука, 1989. – С. 111–135.
11. Еко, Умберто. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 383 с.
12. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. – Т. 2. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – С. 60–281.
13. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с.

14. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков; М.: Фолио, 2000. – 256 с.
15. Зверева Г.И. Реальность и исторический нарратив // Одиссей. Человек в истории. – М. : Наука, 1996. – С. 11–24.
16. Зубрицька, Марія. Номо legends: читання як соціокультурний феномен. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
17. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов. – Москва : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
18. Капленко Оксана. Наратив як модель світу: структурна побудова і проєкція на художній текст // Слово і Час. 2003. № 11. С. 10–16.
19. Книга и чтение в зеркале социологии. Сб. научн. статей. – М. : Политиздат, 1990. – 320 с.
20. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. – М. : Наука, 1994. – 444 с.
21. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М. : Просвещение, 1972. – 120 с.
22. Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х гг.: Направления, тенденции, проблемы. – М. : Наука, 1984.
23. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.
24. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Буковин. центр гуманіт. дослідж.; За ред. А.Волкова та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
25. Лехциер, В.Л. Введение в феноменологию художественного опыта / Самар. гос. ун-т. Каф. философии гуманитар. фак. – Самара: Самар. ун-т, 2000. – 233 с.
26. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.; Т. 2. – 624 с.
27. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. – С. 167–183.
28. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М. : Наука, 1970. – 220 с.

29. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. Наука, 1989. – С. 431–480.
30. Манн Ю.В. Об эволюции повествовательных форм (2-я половина XIX в.) // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1999. – Т. 51. – № 1.
31. Маршева Н.П. Структурна антропологія у Франції // <http://ss.etnolog.org.ua/zmist/2014/12/114.pdf>
32. Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 129 с.
33. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. – М., 1983. – С. 37–89.
34. Нёт В., Пирс Ч.С. // Критика и семиотика. Вып. 2. Новосибирск, 2001. – С. 5–32.
35. Падучева Е.В. Семантика нарратива: Семантические исследования. – М., 1996. – С. 193–418.
36. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагинной; Intrada, 2008. – 358 с.
37. Рикер П. Время и рассказ. Т.1. Интрига и исторический рассказ. Т.2. Конфигурации в вымышленном рассказе. – М.; СПб. : ЦГНИИ ИНИОН РАН, 2000. – 313 с.
38. Розеншток-Хюсси О. Артикулированные периоды и координированная память // Дискурс. – Новосибирск, 1997. – № 3–4. – С. 52–60.
39. Семиотика. Антология / Сост. Ю.С. Степанов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 691 с.
40. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. – Новосибирск : Изд-во ИДМИ, 2001. – 235 с.
41. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 634 с.
42. Тамарченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М. : Высшая школа, 1999. – С. 279–295.
43. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Наука, 2004.

44. Ткачук Олександр. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття // Слово і Час. 2003. №11. С.17-24.
45. Тюпа В.И. Модусы художественности // Дискурс. – Новосибирск. – 1998. – № 5–6. – С. 163–173.
46. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
47. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М. Искусство, 1970. – 256 с.
48. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М. : Лабиринт, 1997. – 449 с.
49. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки современной культуры, 2003. – 311 с.
50. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. – 384 с.
51. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум», 2007. – 502 с.
52. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – М. : Симпозиум, 2002. – 288 с.
53. Frank, J. The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature / J. Frank. – New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press. 1963. – 278 p.
54. Lubbock, Percy. The Craft of Fiction // <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>.
55. Bal Mieke. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Trans. Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press. 1985. 228 p.
56. Booth Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press. 1983. 552 p.
57. Brooks Peter. Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. New York: A. A. Knopf. 1984. 392 p.
58. Chambers Ross. Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984. 280 p.
59. Frank Joseph. «Spatial Form in Modern Literature» // Sewanee Review 53. 1945. P. 221–46, 433–56.

60. Frank Joseph. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* / J. Frank. – New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press. 1963. – 278 p.
61. Friedman Norman. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: University of Georgia Press. 1975. 420 p.
62. Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press. 1957. 400 p.
63. Hutcheon Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Methuen. 1984. 182 p.
64. Iser Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1978. 182 p.
65. Kermode Frank. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press. 1967. 220 p.
66. Lodge David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Literature*. Ithaca: Cornell University Press. 1977. 368 p.
67. Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction* // <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>.
68. Miller D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press. 1981. 320 p.
69. Riffaterre Michael. *Text Production*. Trans. Terese Lyons. New York: Columbia University Press. 1983. 341 p.
70. Rimmon-Kenan Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen. 1983. 208 p.
71. Scholes Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven: Yale University Press. 1974. 223 p.
72. Stanzel Franz. *Narrative Situations in the Novel: «Tom Jones», «Moby-Dick», «The Ambassadors», «Ulysses»*. Trans. James P. Puskas. Bloomington: Indiana University Press. 1971. 224 p.
73. White Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1973. 448 p.

Навчальне видання

АНАЛІТИКА НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ

Навчально-методичний посібник

Комп'ютерне верстання *У. М. Зарицька*

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 11,66.

Тираж 100 пр. Зам. № 894.

Видавництво «Аксиома»,
вул. Симона Петлюри, 30а, м. Кам'янець-Подільський, 32300.
Тел./факс: (03849) 3-90-06. E-mail: aksiomaprint@ukr.net.

Друк ПП «Аксиома».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1808 від 26.05.2004 р.