

О ТЕМПОРАЛЬНЫХ ПРИЕМАХ В РОМАНЕ ТРУМЕНА КАПОТЕ «ХЛАДНОКРОВНОЕ УБИЙСТВО»

В статье рассматривается временная структура нон-фикшн романа «Хладнокровное убийство» американского писателя XX века Трумена Капоте. Выявляются темпоральные приемы, использованные для создания нефикционального нарратива с техниками художественной прозы. Анализируется жанро-образующая роль этих темпоральных приемов.

Ключевые слова: *нарратологический анализ, Трумен Капоте, роман нон-фикшн, пролепсис, аналепсис, литература США*

В конце 50-ых начале 60-ых годов XX века всемирно известный писатель, чья биография ничем не уступала биографиям персонажей его книг, задумал создать новый жанр на стыке литературы и журналистики, а именно – написать развернутый «репортаж» (как сам автор неоднократно называл свой роман /см.: Clarke, 2004: 296, 303, 307/) с использованием техник и приемов художественной литературы. В итоге получился роман нон-фикшн, успех которого длится по сей день. «Хладнокровное убийство» было переведено на десяток языков, и эти переводы до сих пор переиздаются и раскупаются. Русский вариант романа (в переводе М. Гальпериной) был переиздан в 2020 году (Капоте, 2020). Неугасающий интерес к произведению дает повод снова обратиться к приемам и техникам, которые автор использовал для его создания.

За основу книги Капоте взял убийство семьи Клаттеров в городке Холкомб, штат Канзас. Убийцами оказались молодые мужчины, бывшие заключенные Перри Смит и Ричард (Дик) Хикок. Книга получила название “In Cold Blood”, дословно – «Хладнокровно». Она сразу же разлетелась по всему миру и имела небывалый успех для произведения с документальной основой. Сейчас, спустя полвека после первой публикации романа, он остается предметом изучения литературоведов (Daniel Axelrod, Gene Lee Newgaard, Michael Helte), в том числе и русскоязычных (С.Бозрикова, Д.Захаров, Ж.Коновалова, М.Туровская).

Термин «нон-фикшн роман» (non-fiction novel) нередко переводят на русский как «документальный роман» /Бозрикова, 2015, Коновалова, 2013/. Это не совсем точно, так как направление, у истоков которого стоял Трумен Капоте, имеет ряд характеристик, отличающих его от документалистики

(nonfiction) в целом. Наиболее точный, на наш взгляд, эквивалент термина «нон-фикшн роман» – «невывымышленный роман». Он более емко отражает суть жанра.

«Хладнокровное убийство» – многопластовый роман, обращающийся и к острым проблемам американского общества, и к вопросам общечеловеческих ценностей, и к теме реализации личности, однако в данной статье мы не будем комментировать философские грани этого произведения. В контексте заданной темы нас интересует скорее техническая сторона жанра – как именно автор даже не написал, а «сплел» свой роман, и какие приемы использовал для создания нового жанра. Нарратологический анализ текста позволяет выявить, что же в «Хладнокровном убийстве» «невывымышленного», а что «романного». В данной статье обратимся лишь к тем жанрообразующим особенностям, которые связаны с превращением реального времени во время романное.

В отличие от журналистских текстов, предполагающих сохранение хронологии излагаемых событий, Капоте в своем произведении не стремится к линейному повествованию, а наоборот – активно пользуется темпоральными приемами, характерными для фикциональной прозы. Однако книга в целом выстроена хронологически точно. Это прослеживается даже на уровне названий глав: «Последние, кто видел их живыми», «Неизвестные лица», «Ответ» и «Перекладина» (*The Last to See Them Alive, Persons Unknown, Answer, The Corner* (Capote, 2000)). Придерживаясь общей логики развития событий, на уровне отдельных нарративных сегментов автор часто прибегает к анахрониям (разного рода пролеписам и аналеписам).

Цель данной статьи – продемонстрировать на конкретных примерах, как именно Капоте организовал огромный документальный материал в небольшой роман. Как автор сделал так, что его «репортаж» об убийстве, совершенном в середине прошлого века в захолустном американском городке, стал полноценным художественным произведением и до сих пор воспринимается, как актуальный. Мы прокомментируем также, как автор использует временные приемы для оказания того или иного эмоционального воздействия на реципиента.

Капоте в своем романе чаще всего прибегает к аналеписам и пролеписам и к нарративной стратегии, которую мы выделили как разновидность пролеписа и условно назвали «антианонсом». При анализе произведения, в основном, будем пользоваться терминологией французского литературоведа Жерара Женетта. Анахронии по ретроспекции мы вслед за ним называем аналеписами /Женетт, 1998: 84-100/, анахронии по антиципации – пролеписами /Женетт, 1998: 101-118/. В статье мы проиллюстрируем основные идеи на нескольких ярких и самых

показательных примерах, однако хотим заметить, что по нижеприведенному принципу выстроен весь роман.

В «Хладнокровном убийстве», который выткан из разного рода анахроний, используется техника, которую в рамках рассматриваемого произведения можно выделить в отдельный прием. Основываясь на терминологии Женетта, который называет повторяющиеся краткие пролепсисы анонсами /Женетт, 1998: 106/, условно назовем прием Капоте «антианонсом». Антианонсы можно определить как нереализованные антиципации. Нарратор на протяжении повествования периодически вносит краткие выражения пролептического характера, однако контекст, в котором они упоминаются, подразумевает их несбыточность. Этот прием особенно часто используется в первой части романа («Последние, кто видел их живыми»), в которой описывается семья Клаттеров. Приведем несколько примеров.

Повествуя о старшей дочери Клаттеров, нарратор как бы невзначай отмечает, что «...ее очередного визита ждали через две недели – с ребенком и с мужем: ее родители собирались устроить на День благодарения торжественный сбор клана Клаттеров» (Капоте, 2001: 12). После исторической справки о происхождении рода Клаттеров, он «возвращается» ко второй дочке и говорит, что «приглашения на свадьбу, намеченную на рождественскую неделю, были уже напечатаны» /там же/.

Далее упоминается «сундук, предназначавшийся Беверли в качестве свадебного подарка» (Капоте, 2001: 46). Нарратор также подробно рассказывает историю болезни миссис Клаттер и недавнее открытие врачей, вселяющее надежду на полное выздоровление, и отмечает, что «...мистеру Клаттеру в День благодарения останется только вознести Господу ничем не омраченную благодарственную молитву» (Капоте, 2001: 13). Читателю опять настойчиво напоминают, что никакого исцеления и Дня благодарения не будет, но, не заостряя на этом внимания.

«Вер и Беверли собирались обвенчаться в рождественские каникулы. Уже были напечатаны приглашения. и отец невесты зарезервировал церковь на определенный день» (Капоте, 2001: 114). Здесь нарратор напоминает об этом уже для того, чтобы сказать, что венчание провели не как планировалось, а лишь потому, что родственники приехали на похороны издалека, и дочь убитых обвенчалась, чтобы родственникам не пришлось еще раз проделывать этот путь.

Это все небольшие аллюзии на события, которые должны были произойти в будущем, но по очевидным причинам не состоялись. Если анонсы призваны служить своеобразным напоминанием и вызывать чувство ожидания, то антианонсы апеллируют к общечеловеческим чувствам, информируя об

ожидаемых радостных событиях, которые так и не произойдут из-за убийства родителей и двух детей-подростков. Этот прием нагнетает ощущение несбывшегося счастья, несправедливо прерванной жизни, обманутого ожидания. Торжественные семейные сборы, приезд внуков/племянников, День благодарения, свадьба, Рождество – это все события, которые не могут не вызвать личных ассоциаций у читателей Капоте. Таким образом, автор без всяких лирических отступлений (все антианонсы стилистически нейтральны и обычно соседствуют с предложениями протокольного характера) добивается эмоционального воздействия, не выходя за рамки фактографичности, строго придерживаясь логики реальных событий.

В романе используются и традиционные пролепсисы. Например, когда почтмейстерша хвастается, что никого и ничего не боится и не собирается осторожничать, нарратор сразу же добавляет: «Одиннадцать месяцев спустя группа вооруженных налетчиков в масках, поймав ее на слове, ворвалась в здание почты и облегла кассу этой дамы на девятьсот пятьдесят долларов» (Капоте, 2001: 95). Другой пример классического пролепсиса. Рассказывая о мистере Хелме, автор говорит, что на момент описываемых событий он был нездоров, и сразу же уточняет – «более нездоров, чем он думал; ему оставалось жить меньше четырех месяцев» (Капоте, 2001: 128). На этом сюжетная линия персонажа завершается, и нарратору больше не придется возвращаться к мистеру Хелму, когда тот умрет.

Нарратор часто прибегает к использованию внешних аналепсисов, то есть ретроспективных фрагментов повествования, протяженность которых остается вне протяженности первичного повествования. Этот прием необходим, в первую очередь, чтобы раскрыть характер главных героев, при том, что это не вымышленные персонажи, а реальные люди, у них богатая (трагическая) биография, которая с подачи Капоте делает их образы невероятно яркими, практически фикциональными. Если в случае с убитыми главным инструментом эмоционального вовлечения служат пролептические вставки (антианонсы), то в случае с убийцами Капоте с этой целью использует большие аналептические сегменты.

Например, 11-ый эпизод первой главы автор практически полностью написал, прибегнув к аналепсису. В пятистраничном повествовательном сегменте только полстраницы посвящено действию в «настоящем». Дик уходит купить у монахинь чулки и возвращается с пустыми руками. Это первичный уровень повествования, который служит лишь рамкой для раскрытия внутренних переживаний Перри. Нарратор «остается» с Перри ждать в автомобиле. Начинается повествование о недоверии Перри к монашкам и других его суевериях. В итоге говорится о причинах, которые заставили Смита оказаться там, где он сейчас находится, о жизни в тюрьме, о

дружбе с Вилли-Сорокой, о досадной разминке с ним после освобождения и прочее. Отметим, что это внешний аналепсис, так как за исходный пункт первичного повествования (на уровне романа в целом) мы принимаем день перед убийством, а все события, представленные в этом аналепсисе произошли (в разные периоды времени) до этого дня. Женетт уточняет, что внешние аналепсисы не могут смешиваться с первичным повествованием, «они призваны лишь некоторым образом дополнять, разъясняя читателю тот или иной предшествующий факт» /Женетт, 1998: 85/.

В данном случае объясняется факт, каким образом настолько разные (даже противоположные по складу характера и намерениям) люди оказались вместе и планируют совместное преступление. Это полный аналепсис, при возвращении к текущей сцене (Перри ожидающий Дика в автомобиле); он не обрывается эллипсисом, а логически соединяется с первичным повествованием. Этот аналепсис в свою очередь тоже неоднородный, а состоит из нескольких фрагментов разного нарративного уровня, принадлежащих к разным временным отрезкам. В частности, письмо Вилли-Сороки в 11 эпизоде – внутренний пролепсис во внешнем аналепсисе на втором нарративном уровне. Представим это схематично.

А – первичное повествование (Перри ждет Дика);

В – внешний аналепсис (повествование о событиях, которые начались и завершились еще до начала наррации);

С – внутренний пролепсис (письмо о том, какая судьба ожидает Перри, «пророчество» Вилли-Сороки полностью сбудется до конца наррации).

Письмо в контексте этого эпизода – пролепсис в аналепсисе, однако не совсем классический, так как «в будущее смотрит» не нарратор, а персонаж. Вся эта сложная нарративная структура выглядит как замысловатое сочетание художественных приемов и результат воображения автора. Утверждение в равной степени верно и неверно. Художественные приемы здесь применены по отношению к реальным фактам и документам, а плодом воображения автора является не само содержание эпизода, а его организация и язык повествования.

Письмо помощника капеллана вполне реально, более того, оно дословно процитировано почти на одну книжную страницу. Приведем небольшой фрагмент, чтобы продемонстрировать, насколько оно верно предсказывает будущие события:

«Ты существуешь в промежуточном мире, застывшем между двумя этажами, один из которых – самовыражение, другой – саморазрушение... Откуда этот неразумный гнев при виде тех, кто счастлив или доволен жизнью, откуда это растущее презрение к людям и желание причинить им

боль?... Но ведь это страшные враги, которых ты носишь в самом себе, - временами они смертоносны, как пули» (Капоте, 2001: 52).

Вилли-Сорока писал это еще до того, как Перри убил «счастливых и довольных жизнью» Клаттеров, и был казнен. Когда помощник капеллана это писал, у Перри и в мыслях не было никого убивать, и вряд ли он сам осознавал свою неуправляемую агрессию по отношению к успешным людям (темы реализованной и нереализованной «американской мечты» занимает особое место в романе). Дальнейшие события развиваются именно так, как описал их в письме Вилли-Сорока.

Приведенный нами пример аналепсиса – это одновременно движение назад и, можно сказать, вглубь. Ретроспекция происходит в мыслях Перри, нарратор будто «лезет в голову» персонажу и весь этот нарративный сегмент можно прочесть как поток сознания Перри, но с некоторыми оговорками. Трудно однозначно определить дальность и протяженность этого нарративного сегмента, так как Перри вспоминает важные для него эпизоды, произошедшие в разное время (в тюремные годы и после). Мы отметили, что его можно назвать потоком сознания лишь условно, поскольку нарратор все же структурирует его, иногда внося высказывания пролептического характера. Например, говоря о рисунке Перри, нарратор отмечает, что Джеймс Пост настолько высоко ценил его, что повесил его у себя в кабинете, где он и висит до сих пор. Эта аллюзия возвращает читателя к первичному повествованию и явно никак не связана с мыслями Перри. Что же касается мыслей Перри, то автор очень часто приводит прямые цитаты, в кавычках появляются «словечки» самого Смита («лицемерная мазня», «кореша», «сечет фишку» и прочее).

Проиллюстрируем темпоральные хитросплетения, которые использует Капоте, на примере первого нарративного сегмента второй главы («Неизвестные лица»). Первичное повествование в первом эпизоде рассказывает о том, как друзья убитого Клаттера отмывают его дом после убийства. Обозначим его как фрагмент А. Сам день убийства обозначим как временной отрезок В. Прошлое неопределенной дальности и протяженности до убийства («прежние годы», «три десятилетия») обозначим как фрагмент С. Время, непосредственно предшествующее первичному повествованию (как мужчины добирались до дома) обозначим как D. Нарративные фрагменты В, С и D являются аналепсисами по отношению к А. По дальности эти аналепсисы располагаются в следующем порядке D, В, С (по степени удаленности от первичного повествования). Весь упомянутый нарративный сегмент выглядит следующим образом: В – С – А – D – А – В – А – С – А. Переходы из одного временного промежутка в другой происходят довольно плавно, при этом прочерчены достаточно четко, чтобы

безошибочно определить их границы. Первичное повествование постоянно «проваливается» в аналепсисы, чтобы дать максимально полную картину и эмоционально наполнить сцену уборки дома. Отметим, что автор выстраивает всю эту нетривиальную временную конструкцию всего на 2,5 книжных страницах. Во избежание путаницы оговорим, что при схематичном изображении этого нарративного сегмента мы ориентировались на время истории, а не время наррации.

Интересное сочетание времен можно проследить в последнем нарративном сегменте третьей главы («Ответ»). В нем на уровне темпоральных приемов ярко прослеживается сопоставление/соединение фикционального и журналистского, что и составляет суть жанра романа нон-фикшн. Здесь представлен эпизод, когда пойманных преступников привозят в тюрьму.

Эпизод начинается практически с лирического отступления, которое априори ахронично. Нарратор в художественном стиле рассказывает о повадках двух кошек, обитающих в Гарден-Сити. С одной стороны – это прием художественной литературы, так как очевидно прослеживается аналогия между «тощими, грязными» котами, которые «всегда вместе» и двумя беглыми преступниками, которых поймали и которых в этом эпизоде встречает целая толпа. С другой стороны, Капоте с присущей ему точностью приводит названия улиц и гостиниц, рядом с которыми обитают и охотятся коты.

Потом стилистика повествования меняется, оно переходит «в режим реального времени». И практически весь сегмент написан в репортерском стиле, в стиле репортажа с места событий. (*«Матери успокаивали ревущих младенцев. Мужчины расхаживали, посадив на плечи маленьких детей. Пришли бойскауты – целый отряд. И немолодые члены женского клуба любителей бриджа присутствовали в полном составе». «Операторы проследовали за обвиняемыми и полицейскими в здание суда и, поднявшись на три лестничных пролета, сфотографировали захлопнувшуюся за преступниками дверь окружной тюрьмы»*). Воспроизводится эффект журналистского повествования, когда репортер просто отправился на место события и рассказывает о том, что видит.

В этом сегменте используется и другой прием, который в журналистике называется vox-pop, то есть, опрос людей «с улицы» на актуальную тему /Хюллен, Карг, 2006: 44/. Нарратор цитирует нескольких людей, ответивших на вопрос, какого наказания, по их мнению, заслуживают преступники. Как и в классическом vox pop, имена респондентов остаются неизвестными, важны сами ответы. После большого журналистского фрагмента, описывающего собственно события, нарратор снова обращается к стилю, в котором начал

повествование этого нарративного сегмента, и возвращается к котам, погоде и первому снегу.

Этот сегмент наглядно демонстрирует, что даже оставаясь на уровне первичного повествования, можно создать динамичное повествование, пусть даже ограниченное рамками «здесь и сейчас».

Рассмотрим в контексте темпоральных приемов шестой нарративный сегмент четвертой главы («Перекладина»). Это заключительная глава книги, которая была написана гораздо позже первых трех, так как для ее написания Капоте нужно было дожидаться казни (или помилования) преступников. Содержание этого эпизода сводится к задушевному разговору Перри Смита и его приятеля Дональда Калливена.

Фактически весь сегмент представляет собой исповедь Перри Смита, а исповедь априори ретроспективна. Здесь она выведена на втором нарративном уровне. Первичный нарративный уровень на протяжении предыдущих и последующих сегментов – заседание суда. Повествование начинается с недовольства зрителей тем, что примерный семьянин, католик и уважаемый человек приехал защищать «убийцу-полукровку», с которым был знаком крайне поверхностно. Далее приводится прямая речь Калливена, в которой он объясняет (некому имплицитному собеседнику) причины своего приезда. Этот отрезок трудно идентифицировать по времени, так как адресат не указан, и разговор с одинаковой вероятностью мог иметь место и до и после заседания суда, на котором Калливен выступил.

Далее следует внутренний аналепсис на первичном нарративном уровне. Повествуется о том, что до заседания суда состоялся обед, что к нему тщательно готовились и прочее. После чего следует несколько аналептических фрагментов на вторичном нарративном уровне – собственно, исповедь Перри, прерываемая короткими комментариями Калливена.

Весь шестой сегмент четвертой главы сводится к следующему:

Во время обеда (аналепсис), который состоялся до заседания суда (первичное повествование), Перри рассказывает их историю с Диком (аналепсис в аналепсисе на вторичном повествовательном уровне) и в конце делится своими соображениями относительно исхода их дела, выразив уверенность в решении присяжных (пролепсис), между делом Калливен рассказывает, как он вообще там оказался (по времени неидентифицируемый отрезок).

По своей темпоральной текстуре выделенный сегмент принципиально не отличается от десятков других, однако есть причина, по которой мы обратились именно к нему. В письме Дональду Каллиvenu Трумен Капоте просил у него разрешения использовать некоторые фрагменты из его диалогов с Перри. Капоте писал, что логика книги не допускает повествования от

первого лица, а беседе с ним Перри делился сокровенными мыслями и рассказал о том, что на самом деле произошло в день убийства. Речь о том, что именно он убил всех четверых членов семьи и что Дик просто все организовал и помогал ему (“I want to include a long scene between you and Perry in which I will use some material from my own (подчеркнуто Капоте) conversations with Perry – in other words, substitute you for me”) /см.: Clarke, 2004: 286/.

Автор хотел обязательно использовать слова Смита в книге, а это возможно только в ходе диалога. Также Капоте просил приятеля подсудимого рассказать подробности вышеупомянутого обеда, чтобы максимально детально описать его, как будто он сам на нем присутствовал. Судя по тому, что эта «длинная сцена» в романе появилась, можно предположить, что Калливен дал согласие.

Это позволяет по-другому взглянуть не только на весь шестой сегмент четвертой главы, но и на книгу в целом. Получается, что помимо легко идентифицируемых темпоральных приемов (когда однозначно понятно, где первичное повествование, где проlepsисы и анаlepsисы) Капоте еще и распоряжался временем на свое усмотрение. Не читая писем, невозможно понять, что мысли, высказанные Перри во время диалога с приятелем, были сказаны не сразу и не во время одного обеда и вообще были обращены не к нему. По своему идейному содержанию это крайне концентрированный нарративный сегмент, так как на нескольких страницах демонстрируются глубинные причины, приведшие к трагедии, раскрывается своеобразная философия Перри, затрагиваются вопросы религии и морали. Сцена за обедом – квинтэссенция долгих дней многочасовых бесед и постоянной переписки с Капоте Перри. Здесь реальное время сжимается, прессуя мысли и события, в итоге превращаясь во время фикциональное, в котором находится место только для самых важных слов.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что Капоте, оставаясь верным ключевым фактам, подходил к организации нарратива нон-фикшн романа как автор фикциональной литературы, для которого эмоциональный накал, художественность сцены и эффектная лаконичность важнее, чем дотошное следование хронологии событий. То, что в репортаже воспринималось бы как отклонение от действительности, в нон-фикшн романе воспринимается как художественный прием.

Таким образом, на материале «Хладнокровного убийства» мы проследили, что разного типа анахронии – яркий пример художественной организации романа. Капоте плетет ткань повествования из реальных фактов, и на выходе получается нон-фикшн роман, где слово «роман» указывает на манеру этого плетения. Автор насколько детально владеет историей в целом, что может свободно оперировать ее отдельными фрагментами. Капоте

обращается с фактографической базой практически так же свободно, как и обращается с плодами своего воображения за одним исключением: он не выдумывает содержание, он придумывает форму.

На вышеупомянутых примерах мы продемонстрировали, что самыми часто используемыми темпоральными приемами в романе «Хладнокровное убийство» являются аналепсисы и – реже – особый вид пролепсисов, который мы назвали «антианонсами». Антианонс служит нарратору для того, чтобы показать, насколько нарушен естественный (ожидаемый) ход событий. В целом повествование носит открыто ретроспективный характер хотя бы в силу того, что оно основано на реальных событиях, в связи с этим нарратор спокойно использует пролепсисы. Он не ставит задачи сохранить интригу в ключевых вопросах. Такого рода пролепсисы, в основном имеют небольшую дальность в силу того, что жизни главных героев преждевременно обрываются (они либо убиты, либо казнены).

Аналепсисы же используются буквально в каждом повествовательном сегменте, и являются основным приемом для передачи максимального объема информации посредством минимального объема текста. Автор использует аналепсисы самой разной дальности (упомянутые события могут отступать от первичного повествования на десятки лет, например, рассказ о детстве Перри, или ограничиваться воспоминаниями о предыдущем дне). По протяженности аналепсисы могут охватывать от нескольких лет до какого-то конкретного эпизода.

Что касается сочетания фикционального и нефикционального в романе (на этом сопоставлении/сочетании и основан жанр романа нон-фикшн), то перед автором здесь стоят две основные задачи – отыскать подходящий документ или факт (например, письмо Вилли-Сороки, письмо матери Перри или заключение судебного психиатра) и процитировать его в правильном контексте для максимально сильного воздействия на реципиента. Для первого нужно журналистское чутье и усердие, для второго – писательский талант.

В определении «Хладнокровного убийства» как «романа нон-фикшн», «роман» указывает на форму произведения (художественная), а «нон-фикшн» – на содержание (невывмышленное). Таким образом, темпоральные приемы выполняют две основные задачи: создать краткую (относительно собранных материалов) повествовательную форму, которая, однако, отображает события во всей полноте, написать высокохудожественное произведение, не выходя за рамки фактов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бозрикова С.А. Нарративная структура документального романа Т.Капоте «Хладнокровное убийство». Дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук: Поволж. гос. гуманитар. акад. Самара, 2015.
2. Женетт. Ж. Фигуры. В 2-х томах, том 2. Москва: Изд. им. Сабашниковых, 1998.
3. Захаров Д. В. «Дорогие удовольствия»: письма Трумена Капоте и реконструкция творческой истории «Хладнокровного убийства» // *Литература двух Америк*, №5, 2018.
4. Коновалова Ж.Г. Кинематографические приемы в документальном романе Т.Капоте «Хладнокровное убийство» // *Ученые записки Казанского университета*, том 155, кн. 2, 2013.
5. Туровская М.И. Герои безгеройного времени (Заметки о неканонических жанрах). Москва: Искусство, 1971.
6. Хюллен П., Карг Т. Пособие для радиожурналистов, Бонн, Deutsche Welle DW-АКАДЕМИЕ, 2006.
7. Капоте Т. Хладнокровное убийство. Москва: Б.С.Г. - Пресс, 2001.
8. Капоте Т. Хладнокровное убийство. Санкт-Петербург: Азбука, 2020.
9. Axelrod D. In Cold Fact, In Cold Blood // *The Newsletters of the International Association for Literary Journalism Studies*. University of Florida, 2014.
10. Clarke G. Too Brief a Treat. New York: Random House, 2004.
11. Newgaard G.L. In Cold Blood as influential creative nonfiction and the applicability of nonfiction in critical writing instruction // *Retrospective Theses and Dissertations*: Iowa State University, 2004.
12. Capote T. In Cold Blood. Penguin Books, 2000.

Ն. ՄԿՐՏՉՅԱՆ - Թրումեն Կապոտեի «In Cold Blood» վեպի ժամանակային հնարքների մասին. – Հոդվածում դիտարկվում է XX դարի ամերիկացի գրող Թրումեն Կապոտեի «Սառնասրտորեն» («In Cold Blood») նոն-ֆիքշն վեպի ժամանակային կառուցվածքը: Բացահայտվում են ժամանակի կազմակերպման հետ կապված գործիքները, որոնք օգտագործվել են գեղարվեստական արձակի հնարքների կիրառմամբ «ոչ ֆիկցիոնալ նարատիվ» ստեղծելու համար: Վերլուծվում է այդ հնարքների դերակատարությունը ժանրի ստեղծման գործում:

Բանալի բաներ. նարատիվիզմի կան վերլուծություն, Թրումեն Կապոտե, «նոն-ֆիքշն վեպ», պրոլեպսիս, անալեպսիս, ամերիկյան գրականություն

N. MKRTCHYAN – *On Temporal Devices in “In Cold Blood” by Truman Capote.* – The paper deals with the temporal structure of the non-fiction novel “In Cold Blood” by the American writer of the 20th century Truman Capote. It addresses the temporal devices used to create a non-fictional narrative with the techniques of fiction. The genre-forming role of these temporal devices is analyzed.

Key words: narratological analysis, Truman Capote, non-fiction novel, prolepsis, analepsis, American literature

Ներկայացվել է՝ 16.09.2021
Երաշխավորվել է ՀՈՀ համաշխարհային գրականության և մշակույթի
ամբիոնի կողմից
Ընդունվել է տպագրության՝ 10.11.2021