

8. Мацевко-Бекерська Л. В. Концепт читання як умова організації наративу в дитячій літературі // Актуальні проблеми слов'янської філології : Міжвуз. зб. наук. ст. / Відп. ред. В. А. Зарва. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. – Вип. XX : Лінгвістика і літературознавство. – С. 298–307.

9. Папуша О. Наративна комунікація в дитячій літературі // *Studia Methodologica* [Текст] : альманах. Вип. 19. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць з нагоди 70-річчя д-ра філол. наук, проф., акад. Академії вищої школи України Романа Гром'яка / упоряд. : М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша та ін. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – С. 86–96.

УДК 821.111

А. А. Матійчак

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

**Рецептивні зсуви та ненадійний оповідач
в романі Сарі Уотерс «Маленький незнайомиць»**

Матійчак А. А. Рецептивні зсуви та ненадійний оповідач в романі Сарі Уотерс „Маленький незнайомиць”. Статтю присвячено дослідженню фігури ненадійного наратора в романі Сарі Уотерс „Маленький незнайомиць”. Концепція ненадійності нарації розглядається в ракурсі рецептивної теорії з урахуванням жанрологічних аспектів. Простежується зв'язок ненадійної нарації з елементами і традиціями різних жанрів. Амбівалентність читачької реакції засвідчує рецептивний зсув на користь наративної ненадійності як метафікціонального прийому, що дозволяє поєднувати застосування риторичного та когнітивно-конструктивістського методів в дослідженні аналізованого твору.

Ключові слова: Сара Уотерс, наративна стратегія, ненадійний наратор, рецептивний зсув.

Матійчак А. А. Рецептивные сдвиги и ненадежный рассказчик в романе Сары Уотерс „Маленький незнайомиць”. Статья посвящена исследованию фигуры ненадежного рассказчика в романе Сары Уотерс "Маленький незнайомиць". Концепция ненадежности наррации рассматривается в ракурсе рецептивной теории с учетом жанрологических аспектов. Прослеживается связь ненадежной наррации с элементами и традициями разных жанров. Амбивалентность читательской реакции свидетельствует о рецептивном сдвиге в пользу нарративной ненадежности как метафизического приема, что позволяет сочетать применение риторического и когнитивно-конструктивистского методов в исследовании рассматриваемого произведения.

Ключевые слова: Сара Уотерс, нарративная стратегия, ненадежный рассказчик, рецептивный сдвиг.

Matiychak A. A. Receptive shifts and unreliable narrator in the novel "The Little Stranger" by Sarah Waters. The article investigates the figure of unreliable narrator in the novel "The Little Stranger" by Sarah Waters. The concept of unreliable narration is regarded from the viewpoint of receptive theory taking into account some aspects of genre study. The connection of unreliable narrative with elements and traditions of different genres is revealed. The ambivalent readers' reaction indicates receptive shift in favor of narrative unreliability as a metafictional mode, which allows combining the use of rhetorical and cognitive-constructivist methods in the research of the analyzed novel.

Key words: Sarah Waters, narrative strategy, unreliable narrator, receptive shift.

Розлогий тематичний діапазон, розмаїття жанрових та стильових тенденцій характеризують британську художню прозу початку ХХІ століття, в якій чи не найважливішою об'єднуючою складовою залишається звернення до історії, національної культури у поєднанні з увагою до фантастичних, містичних та надприродних явищ. Поява нових жанрових матриць зумовлена розширенням проблематики, зокрема через поєднання в художньому дискурсі серйозного історичного компоненту з розважальною складовою, через що історична тематика дозволяє не лише переосмислити минуле з позиції сучасного читача, а й задовольнити смаки найрізноманітнішої читачької аудиторії.

Трансформація жанрових форм у сучасній літературі стимулювала появу літературознавчих студій, предметом яких є генеза метаморфізованих жанрів і застосування в них відповідних нарративних стратегій. Цій проблематиці присвячені

роботи зарубіжних та вітчизняних науковців Ж.-М. Шеффера, В. Бута, Дж. Філана, М. Флудернік, Д. Шеня, О. Червінської, І. Бехти та ін. Проте застосування нараторологічних підходів до жанрологічного аналізу таких творів – на сьогодні недостатньо розроблена галузь літературознавчого аналізу. Зокрема це стосується концепції ненадійності наратора, завдяки якій автор нашаровує у художньому тексті наративні модальності й провокує читачькі сумніви щодо інтерпретації подій внаслідок рецепції оповідача твору як ненадійного, що безпосередньо відбивається й на ідентифікації жанру.

Актуальність дослідження зумовлена потребою розширення аналізу нараторологічних аспектів у творчості Сарі Уотерс. Метою статті є дослідження в аспекті рецептивної теорії образу ненадійного наратора в романі С. Уотерс "The Little Stranger".

Романи практично невідомої українським читачам валлійської авторки Сарі Уотерс (Sarah Waters, 1966) „Торкаючись оксамиту” (“Tipping the Velvet”, 1998), „Рідна душа” (“Affinity”, 1999),

„Тонка робота” (“Fingersmith”, 2002) з характерним історичним ревізіонізмом змальовують розквіт аристократії у вікторіанській Англії. Сама письменниця визначає свої твори як лесбійські історичні оповіді (“lesbo historical romps”). Вибір такої проблематики зумовлений темою наукового дослідження письменниці, а саме вивченням історичної прози сексуальних меншин Англії вікторіанської епохи.

На відміну від цих творів у двох наступних романах „Нічна варта” (“The Night Watch”, 2006) та „Маленький незнайомец” (“The Little Stranger”, 2009) Уотерс відходить від окресленої теми та епохи, що позначається також на зміні жанрової форми. Так у „Маленькому незнайомці” сполучаються елементи таємниці (mystery), детективна інтрига, містика, зокрема історії про привидів і полтергейст та повоенна Англія кінця 1940-х років. Серед жанрових характеристик, застосованих до цього роману Уотерс, зустрічаємо: “gothic story genre” [3], “thriller”, “haunted house novel” [5], “spooky historical novel” [8], “macabre story” [9], “supernatural country house whodunit” [12] тощо.

Як зазначає критика, в цьому творі відчутний вплив готичного мороку Генрі Джеймса, “підкрадання до жакливого” Уїлки Коллінза та детективних таємниць Агати Крісті, помножених на “істерію вищих класів” (“hysteria of upper classes”), що втратили свою соціально-економічну основу та пропущених через “гіпер-раціональні теорії психопатології” (“hyper-rational theories of psychopathology”) [3]. Однак жоден жанровий формат твору не дотриманий повною мірою, зокрема, як помітила Афіра Акбар, в розв’язці отримуємо оповідь про будинок з примарами без жодного привида, вбивство у замському будинку без справжньої жертви та <...> відкритий фінал, що вимагає пояснень (“a haunted house tale without a ghost, a country-home murder with no actual victim, <...> an open-ending in a genre that demands explanations” [3]). „Маленький незнайомец” Уотерс, що наслідує традиції готичного роману Анни Радкліф та Дафни Дюморьє, був номінований на премію Ширлі Джексон, яка присуджується за твори, написані в жанрі горору (horror), темного фентезі та психологічного саспенсу (suspense), та викликав високу зацікавленість і жваву полеміку широкої читацької аудиторії. Сама авторка в інтерв’ю The Guardian [12] визнала, що жоден інший її роман не інспірував такий великий діапазон читацьких відгуків, як цей.

Читачі роману у численних листах та коментарях пропонували своє розуміння таємничої трагедії родини Айресів: апологети раціонального вирішення вважали, що у всьому винна нова епоха, класовий конфлікт і неспроможність протагоністів жити по-новому, наслідком чого є втеча від реальності через самогубство та божевілля; інші ж схилилися до втручання паранормального, властивого англійській ментальності та культурі

[9]. Намагаючись охопити різнопланові версії читачів-членів літературного клубу, Джон Маллан припускає, що невизначеність останніх сторінок робить книгу схожою на дзеркало. Читачі, які вірять в надприродне будуть стверджувати, що за наведених доказів жодне раціональне пояснення не можливе, в той час як скептики схилитимуться до міркувань про ненадійних оповідачів, множинні розлади особистості тощо [9]. Розмаїта та подекуди діаметрально протилежна рецептивна реакція читачів роману Уотерс, та інтерактивна взаємодія *автор-вір-читач*, що привернула увагу літературознавців та критиків, заслуговує детальнішого аналізу.

Незважаючи на експліцитну готичну модальність, саме історичний контекст уможливує реалізацію авторського задуму. Дія роману відбувається в 1947 році в самому серці Англії, в Уорвікширі. Ретельний, деталізований опис епохи дозволяє Уотерс створити гнітючу повоенну атмосферу занепаду, сповнену тривог і занепокоєння, марних надій та невпевненості у завтрашньому дні. Складні соціально-політичні і економічні процеси у зруйнованій війною країні безповоротно змінюють життя не лише аристократів, але й загалом всіх верств суспільства.

Створюючи особливий взаємозв’язок часових і просторових відносин у творі, використовуючи потужності різних жанрів (від містики до реального історичного зрізу, соціально-побутових нюансів та психологічних механізмів), завдяки лінійній будові з відсутнім фіналом, Уотерс вибудовує оригінальний метаморфізований жанр, зосереджений на насиченості впливів психологічного плану.

Місцем дії є Хандредс хол, колись розкішний фамільний маєток XVIII ст., який руйнується на очах через брак коштів, прислуги та недолуге управління. Його мешканці – збідніла родина аристократів, представлена старіючою місіс Айрес, яка пережила не одну втрату, але все ще „чіпляється за стиль життя, що вислизає”, її „майже безнадійно незаміжною донькою” Кароліною та скаліченим на війні сином Родеріком. Род, хоча йому лише трохи за двадцять, через жакливі спогади та свої фізичні вади (його обличчя та руки обгоріли при падінні літака, розтрощене коліно завдає нестерпного болю) втратив інтерес до життя і неспроможний займатися маєтком. Неприваблива і незграбна Кароліна змушена доглядати за братом і матір’ю та працювати нарівні з прислугою. Їх овдовіла мати воліє жити спогадами про минуле розкішне життя, коли ще була жива її перша дитина, найулюбленіша донечка Сюзан, яка померла від дифтерії. Місіс Айрес важко усвідомити наскільки вони далекі від повоенної аристократії „нуворишів”. Родина вже розпродала усі цінні речі і живе на убогий дохід від невеличкої молочної ферми та продажу землі. На довершення в будинку починають відбуватися містичні жакливі

речі, ніби якість невідоме зло зводить рахунки з Айресами.

Незрозумілі звуки, погляди з темряви, загадкові загоряння, на стінах і меблях з'являються дивні плями та надписи, рухаються предмети, домашній улюбленець (розумний і сумирний пес) несподівано покусав дитину. Жодних вагомих доказів, що то за привид, полтергейст, чи хтось з героїв свідомо, або ненавмисно, чинить зло. Читача огортає готичний морок старого маєтку, однак сам текст немов чинить опір: кожній надприродній події протиставляється раціональне пояснення, породжуючи вагання читачів, за рахунок чого стимулюється читацька активність у розпізнанні проблеми і створенні власної інтерпретації.

Зауважимо, що в цьому романі Сара Уотерс вдається до невласливої для її попередніх творів наративної стратегії. Оповідь ведеться аукторіальним наратором – сорокарічним лікарем Фарадеєм, який належить до нижчого суспільного прошарку. Батьки Фарадея поклали життя, щоби дати синові освіту, проте той не почувався щасливим: він не одружений, немає власного помешкання, посередній у професії: його пацієнти переважно прості робітники, що живуть у брудних завулках.

Уотерс обирає суб'єктивний тип оповіді, коли ауктор виконує подвійну функцію: оповідача-спостерігача і дійової особи художнього твору. По при численні натяки авторки на те, що „під м'якою наративною личиною доктора Фарадея <...> існує цілий пласт турбулентної активності” (“Dr Faraday's bland narrative surface <...> there was a whole layer of sometimes turbulent activity going on just beneath it” [12]) переважна більшість читачів сприйняла гомодієгетичного оповідача, як „нецікавого, нудного персонажа, що дратує та розчаровує” [8]. Проте обізнана аудиторія розпізнала в ньому ненадійного наратора, дивергентно імплікованого автором.

Зі слів Фарадея читачі дізнаються, що до маєтку він потрапляє за викликом до єдиної служниці – підлітка Бетті, і з'ясовує, що хвороба дівчини удавана: вона налякана й не хоче працювати в цьому дивному домі. Лікар завойовує симпатію, обіцяючи не виказувати її господарям і намагаючись розвіяти забобонні страхи в раціональний спосіб. Згодом, обізнаність наратора-скептика піддається сумніву, хоча Фарадей докладає чималих зусиль, щоби стати не лише лікарем Айресів, але й близьким другом родини, ба більше, навіть одним з них, одружившись з Кароліною.

Сара Уотерс визнає, що „оповідач роману, доктор Фарадей, спочатку планувався, як досить прозора фігура в класичній історії про привида в стилі М.Р. Джеймса або Олівера Оніонса <...> та незабаром я схилилася до його цілковитої непрозорості: я побачила в цьому прекрасні можливості ненадійності” [12]. Як дізнаємося з роману, ще у перший візит Фарадея, незважаючи на

соціальну нерівність, Айреси запрошують лікаря залишитись на чаювання. У своїй розповіді він згадує, як дитиною вже бував тут. Його мати працювала в маєтку нянькою й узяла його з собою на святкування Дня Імперії у 1919 році. Фарадей навіть зізнається Кароліні, як тоді, вражений величчю та вишуканим оздобленням будинку, щоби заволодіти його часточкою, вчинив „акт вандалізму”: відламав від штукатурки й забрав із собою гіпсовий жолудь, ніби започаткувавши руйнування. Він порівнює цей акт із заволодінням пасмом волосся коханої дівчини: “I was like a man, I suppose, wanting a lock of hair from the head of a girl he had suddenly and blindingly become enamoured of” [11:3].

Варто звернути увагу і на семантичну наповненість назви роману “The Little Stranger”, адже “stranger” перекладається не лише як „незнайомець”, але й як „стороння людина”, „не член родини”, „відвідувач”, „гість”, а конотація “little” – увиразнює його посередність. До речі, до кінця твору Фарадей так і залишається безіменним персонажем.

Як відомо, термін *unreliable narrator*, як і відповідна концепція, були введені Вейном Бутом в його класичній праці „Риторика художньої літератури” (1961). За Бутом, ненадійний наратор змушує читача робити висновок про персонажів або наратив із того, що не сказано. Таку наративну стратегію автор використовує для „прихованої комунікації” з читачем [4:304]. В роботі Бута ненадійність, або ж недостовірність – це одночасно і властивість тексту, як результат того, що автор зашифрував смисли, і здатність читача робити висновки в процесі декодування. Як узагальнює Д. Шень, „точки зору критиків, що розглядають недостовірність в художній літературі, поділяються на дві групи. Перша група, яка значно перевершує другу за кількістю, дотримується риторичної аргументації Бута і розглядає недостовірність як властивість тексту, закладену в ньому імпліцитним автором і призначену для розшифровки імпліцитним читачем. Друга група, навпаки, зосереджується на процесі інтерпретації та вважає, що самим своїм існуванням недостовірність зобов'язана наявності різноманітних читацьких прочитань (когнітивно-конструктивістський підхід)” [2]. Такий підхід, розроблений Т. Якобі, передбачає п'ять інтегруючих принципів або механізмів: генетичний, жанрово-родовий, екзистенціальний, функціональний та перспективний, за допомогою яких читачі з різним уявленням про світ, різною соціальною ідентичністю, в різних культурних та історичних контекстах вправляються з текстуальними невідповідностями [13]. Вибірково ці принципи застосовувалися і читачами Уотерс.

Джеймс Філан (James Phelan), який у риторичному річищі розвинув бутівську концепцію ненадійного наратора, запропонував свою класифікацію типів ненадійності, що складається з

шести видів, які зводяться до двох ширших категорій: 1) повідомлення недостовірних даних (“misreporting”), неправильна інтерпретація (“misinterpreting”) і помилкова оцінка (“misevaluating”); 2) надання неповної інформації (“underreporting”), неповна інтерпретація (“underinterpreting”) і недооцінка (“underevaluating”) [10:323]. Головним чином різниця між категоріями становить різницю між хибним і недостатнім. Проте, один тип ненадійності часто взаємодіє з іншими: недостатнє висвітлення інформації може бути результатом неналежної обізнаності наратора або його недосконалих цінностей, відповідно, може поєднуватися з невірною інтерпретацією або оцінкою. Власне Філан веде до того, що „мистецтво ненадійної нарації є мистецтвом опосередкованої нарації” [10:323], що цілком підтверджується у випадку із наративами Фарадея в романі Уотерс.

Як зауважив Дж. Маллан, зосередивши увагу на епізоді, коли Кароліна та її мати знаходять на стіні літери, нашкрябані дитячою рукою, одна читачка вдало підмітила цікаву річ: „Коли ви вперше читаете цей уривок оповіді ви захоплені моторошним моментом „знахідки” персонажів. Перечитуючи його, епізод занепокоює тим, в який спосіб його розповідає Фарадей. Він базує свою оповідь на тому, що розповіла йому Кароліна, і тут же додає деталі – як рухає руками місіс Айрес, у що вдягнена Кароліна – чого, я переконана, Кароліна йому не розповідала. Він просто забуває нам голову. Він „проектуює себе” в той будинок, описуючи в деталях речі, яких він не бачив. Це справді моторошно” [9].

Отже, в наративах Фарадея простежується взаємодоповнення неправдивої інформації невірною інтерпретацією (лікування Родеріка та місіс Айрес, переповідання зі слів інших осіб), надання неповної інформації (розмова з Бетті) та помилкова оцінка („акт вандалізму” та випадок з собакою).

Відповідно до концепції Дж. Філана, за опосередкованої нарації „автор повинен зробити текст таким, що підходить для двох аудиторій і двох цілей” [10:323]. У випадку Уотерс перша аудиторія – обізнані читачі, що дотримуються авторських концептуальних фреймів, друга – прихильники власних інтерпретацій. Така амбівалентність рецептивної реакції цілком відповідає фікційним інтенціям автора: „Роман мав розгортатися в 1940-х роках, щоб мати в якості передумов зміни в британській класовій системі. Він був інспірований глибокою тривоною, яку я побачила в романах консервативних авторів 40-х, таких як Анжела Тіркелл та Джозефіна Тей – тривоною про зміну соціальної системи і появу самовпевненого робітничого класу, що доходила, часом, до чогось на кшталт істерії. У пошуках шляху для вирішення цієї проблеми <...> я збагнула, що могла б взяти класовий конфлікт, що лежить в основі повоєнної параної, і переписати як паранормальне явище” [12]. На думку Уотерс, в

історичній канві полтергейст прислужиться краще, ніж просто привид: „Я завжди була повернена на пост-фрейдистській інтерпретації полтергейсту як прояву психічного розладу – „сукупності перенесених стримувань” <...> Іншими словами, оскільки моє вигадане місце дії роману Хандредс Холл, безумовно, мав бути будинком з привидами, він повинен переслідуватися не духами мертвих, але несвідомими агресіями і фрустраціями живих. Я хотіла, щоб „Маленький незнайомец” був свого роду детективним романом про замський будинок з надприродним (“supernatural country house whodunit”) [12]. Відповідно, деякі читачі сприймають надприродне в романі буквально, інші ж надають йому символічного значення, здійснюючи рецептивний зсув на користь ненадійної нарації як літературного прийому, задуманого автором; тобто йдеться про так зв. „тонку метафікціональну літературну гру” [2].

Для Фарадея будинок Айресів – утілення його підсвідомих нереалізованих бажань зі змішаним присмаком приниження і надії. Усі його спроби зблизитися з Айресами зазнають невдачі. Незважаючи на непринадне становище, все одно для них він – син прислуги. Родерік в запалі роздратування кричить йому: „Якого біса ви тут робите? Як вам вдалося вдертися в цей будинок? Ви не належите до цієї сім'ї! Ви ніхто!” (“Why the hell are you here? How did you manage to get such a footing in this house? You're not a part of this family! You're no one!” [11:197]). А місіс Айрес відверто говорить, що за інших обставин не вважала б його гідною партією для своєї доньки. До речі саме Фарадей наполіг, щоби Родеріка, переконаного в тому, що повинен стерегти зло, яке оселилося в будинку, аби воно не зашкодило матері і Кароліні, після пожежі прибрали до божевільні, вважаючи винним у підпалі та небезпечним для оточуючих. Згодом „привид” узявся за місіс Айрес, яка прийняла його за примару своєї небіжчиці-дочки „і тепер та увесь час поряд, хоч і не завжди ласкава” [11:219–220]. А, зрештою, дістався Кароліні. Коли дівчина розірвала заручини із Фарадеєм і хотіла поїхати геть, продавши маєток, вона розбивається на смерть, впавши вночі зі сходів. За словами Бетті, вона вигукнула „ти!”, упізнавши когось перед смертю [11: 483].

Що ж до Фарадея, за його словами в цей час він спав в машині неподалік маєтку Айресів і снилося йому, ніби він йде до будинку і зникає у темряві (“I saw myself doing it, with all the hectic, unnatural clarity with which I'd been recalling the dash to the hospital a little while before. I saw myself cross the silvered landscape and pass like smoke through the Hundreds gate <...> for the drive was changed, was queer and wrong, was impossibly lengthy and tangled with, at the end of it, nothing but darkness” [11: 473].

Барбара Брайд, акцентуючи змінений стан свідомості наратора, припускає, „що то його інше я, його Хайд, пішов до Хандредс Холлу, щоб покарати наречену за відмову” [5]. Вагомий доказ

знаходимо в кінці роману. Зрештою Хандредс Холл так і не продано і Фарадей, який й далі зберігає свій старий ключ, продовжує час від часу його відвідувати. Він сподівається побачити там „маленького незнайомця”, і розгадати таємницю смерті Кароліни. Іноді він думає, що зможе щось побачити хоч краєм ока. Відчуваючи чиюсь присутність і долаючи страх, Фарадей розуміє, що те, що він бачить – це лише чиєсь спотворене подивом і тугою обличчя у тріснутому віконному склі, і розчаровано усвідомлює, що вдивляється у власне віддзеркалення [11:499].

Ненадійність нарації слугує своєрідною маскою ментальних аберацій персонажа-наратора, завдяки чому особливості викладу породжують сумніви щодо його адекватності, фактично звільняючи читача від впливу наратора та унеможливаючи вироблення однозначного трактування оповіданої історії.

На думку С. Джордісона, „доктор Фарадей не в змозі зрозуміти, що це обличчя, його власне обличчя, – насправді і є той істинний маленький незнайомиць, якого він шукає <...> він схильний до провалів пам'яті, відчайдушно намагається накласти руки на будинок, у нього є мотив, що коріниться в класовій заздрості, він немає алібі у потрібний час, і в заключних сторінках існує цілий ряд посилань на його потенційну участь” (“Dr Faraday fails to realise is that this face, his own face, is actually the true little stranger he is looking for <...> he seems prone to blackouts, is desperate to get his hands on the house, has a motive rooted in class envy, is alibi-free at important times, and there are a number of references to his potential involvement in the closing pages” [8]).

Як бачимо, наративна стратегія Уотерс цілком відповідає запропонованим А. Ждановою необхідним умовам, за яких реалізується ненадійна нарація: „1) персоніфікована ситуація оповіді й наявність антропоморфного оповідача; 2) деформованість інформації, що надходить від наратора; 3) ненавмисне самовикриття оповідача; 4) зв'язок оповіді з традиціями детективного жанру” [1:17]. Також цілком прийнятною тут видається і типологія Моніки Флудернік, яка серед інших типів ненадійного наратора називає „одержимого певними ідеями” (“obsessive by certain ideas”) [7:27]. Так неусвідомлена пожадливість Фарадея що до будинку дозволила Р. Чарльзу провести аналогію з героєм П. Хайсміт. Обоюдою будинок і прагнучи здобути прихильність його зубожілих власників, Фарадей сублімує свою заздрість в глибоку турботу про їх благополуччя, той психологічний стан, який викликає в пам'яті розумного психопата Тома Ріплі. Водночас Рон Чарльз визнає, що „одна психологія не в змозі пояснити усе, що відбувається в цьому приреченому будинку <...> Уотерс дражнить нас

ключами, кожен раз відсилаючи в іншому напрямку: психологічному, паранормальному чи соціально-економічному” [6].

З іншого боку американський критик також визнає, що різні культурні контексти з різними соціальними нормами суттєво впливатимуть на інтерпретацію недостовірності в романі. Зокрема рецептивна реакція на роман Уотерс британських читачів значно відрізняється від сприйняття американською аудиторією, для якої класова проблематика не несе такого істотного навантаження, як для британців. Недаремно однією з рецептивних версій С. Джордісона є розуміння „маленького незнайомця”, як „розгорнутої метафори післявоєнного знищення дрібнопомісного дворянства під тиском робітничого класу, утіленого Фарадеєм і йому подібними” [8].

Сама ж письменниця до кінця зберігає інтригу: „я навмисно залишила фінал відкритим; я хотіла віддати належне невідомості, як невід'ємній частині надприродного; я дуже рада за читачів, які створюють власну думку. Все це вірно – в своєму роді <...> Коли ці підказки зачіпають свого читача, я відчуваю запал письменницького задоволення і відчуваю, що зробила все правильно. Коли вони цього не роблять – тоді, „Маленький незнайомиць” про конфлікт і занепад; Я ніколи не хотіла, щоби враження від нього було упорядкованим” (“I deliberately left the resolution open; that I wanted to do justice to the essential strangeness of the supernatural; that I am very happy for readers to make up their own minds. All this is true – sort of <...> when these clues do snag their reader, I experience a glow of writerly satisfaction and feel I pitched things just right. When they don't – well, *The Little Stranger* is about conflict and waste; I never wanted its effect to be tidy” [12]).

Отже, ненадійність нарації в романі Сарі Уотерс, зокрема неправдива та неповна інформація, спотворена інтерпретація і неправильна оцінка наратора, безпосередньо впливають на діапазон рецептивного зсуву – відповідний простір між впізнаванням оригінального смислу, закладеного імпліцитним автором, та врахуванням правомірних різнопланових прочитань тексту реальними читачами. Звідси, співвідношення між ненадійною нарацією, питаннями соціальної ідентичності та культурно-історичним контекстом твору, ставленням читачів до надприродних явищ, які несуть різну смислову наповненість для різних читачьких аудиторій, свідчать на користь рецептивних зсувів від імпліцитного читача на текст (комунікацію), та від інтерпретаційних фреймів до імпліцитного автора, що дозволяє поєднувати застосування риторичного та когнітивно-конструктивістського методів в дослідженні аналізованого твору.

Література

1. Жданова А.В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В.В. Набокова «Лолита»): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология /А. В. Жданова. – Самара, 2007. – 20 с.
2. Шэнь Д. Нарративная недостоверность: типы, подходы и перспективы исследования [Электронный ресурс] / Дань Шэнь // Narratorium. – 2012. – № 2 (4). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628919>
3. Akbar A. Sarah Waters: 'Is there a poltergeist within me?' [Electronic resource] / Arifa Akbar. – Access mode: // <http://www.independent.co.uk/sarah-waters-is-there-a-poltergeist-within-me-1692335.html>
4. Booth W. The Rhetoric of Fiction / Wayne Clayton Booth. – Chicago: Un-ty of Chicago Press, 1983. – 572 p.
5. Braid B. What Haunts Hundreds Hall? Transgression in Sarah Waters' The Little Stranger [Electronic resource] / Barbara Braid. – Access mode: //<http://www.academia.edu/263994>.
6. Charles, R. This old house. [Electronic resource] / Ron Charles // Washington Post. 2009. – Access mode: / <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/05/19/AR2009051903162.html>
7. Fludernik M. An introduction to narratology / M. Fludernik. – London and New York: Routledge, 2009. – 190 p.
8. Jordison S. [Electronic resource] / Sam Jordison. – Access mode: //<https://www.theguardian.com/2010/aug/11/book-club-sarah-waters-little-stranger>.
9. Mullan J. [Electronic resource] /John Mullan. – Access mode: //<https://www.theguardian.com/books/2010/aug/14/little-stranger-book-club-responses>.
10. Phelan J. Narrative Theory, 1966–2006: A Narrative / J. Phelan // The Nature of Narrative: Revised and Expanded / Robert Scholes, James Phelan, Robert Kellogg. – New York: Oxford Un-ty Press, 2006. – P. 283–336.
11. Waters S. The Little Stranger. London: Virago, 2009. – 512 p.
12. Waters S. 'I deliberately left the resolution open' [Electronic resource] / Sarah Waters. – Access mode: //<https://www.theguardian.com/books/2010/aug/07/book-club-sarah-waters-little-stranger>.
13. Yacobi T. Fictional Reliability as a Communicative Problem / T. Yacobi // Poetics Today. 1981. Vol. 2. P. 113–126.

УДК 82-3

Я. С. Муравецька*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України***Елементи «театральності» у повісті І. Нечуй-Левицького «Навіжена»**

Муравецька Я. С. «Елементи «театральності» у повісті І. Нечуй-Левицького «Навіжена». У статті розглянуто явище театралізації XIX століття на прикладі повісті «Навіжена» Нечуя-Левицького. Акцентовано на розмежуванні понять «театральності» та «драматичності», окреслено межі цих термінів. Проаналізовано наявні театральні елементи у творі, наголошено на концептах «маскування» та «двійництва» головної героїні. Досліджено «театральність» як один із сюжетотворчих елементів.

Ключові слова: «тетаральність», «драматичність», Нечуй-Левицький, «театралізація», «маска», «двійництво».

Муравецкая Я. С. «Элементы «театральности» в повести И. Нечуй-Левицкого «Безумная».

В статье рассмотрено явление театрализации XIX века на примере повести «Безумная» Нечуя-Левицкого. Акцентировано на разграничении понятий «театральности» и «драматичности», определены границы этих терминов. Проанализированы имеющиеся театральные элементы в произведении, отмечено концепты «маскировки» и «двойственности» главной героини. Исследовано «театральность» как один из сюжетотворческих элементов.

Ключевые слова: «театральность», «драматичность», Нечуй-Левицкий, «театрализация», «маска», «двойственность».

Muravetska Ya. «The elements of «theatricality» in the novel «Crazy» by Nechuy-Levitsky. The article deals with the phenomenon of impact of theatre on 19th century culture by the example of the novel «Crazy» by Nechuy-Levitsky. The attention is concentrated on the distinction between the concepts of «theatricality» and «dramatic» and determination of the boundaries of these terms. It ware analyzed the existing theatrical elements in the text, and noted the concepts of «disguise» and «duality» of the protagonist. The «theatricality» was studied as one of the elements of plot.

Keywords: «theatricality», «drama», Nechuy-Levitsky, «impact of theatre», «disguise», «duality».

XIX століття на Україні позначилось бурхливим розвитком театру: створюються стаціонарні театри, закладаються основи класичної

української драматургії, діє театр корифеїв, виступає одна з найвідоміших актрис – Марія Заньковецька. Театр слугував зразком для наслідування не тільки в повсякденному житті. Митці насичували літературу елементами