

## 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

видовищності, театралізуючи оповідь прийомами, притаманним сценічним творам. Таким чином, читач міг виразно уявити написане, слідкувати за подіями, що розгорталися на сторінках твору так само, якби він спостерігав за ними в театрі. Одним із таких творів є повість Нечуя-Левицького «Навіжена». Вітчизняними дослідниками проаналізовано драматургію письменника (Мамонтов Я., Капура О., Єфремов С. та ін), але не приділено уваги впливу театралізації на прозові твори. Метою дослідження є аналіз впливу театральності на прозу І. Нечуя-Левицького з метою побудови теоретичної моделі інтермедіальної поетики в українській реалістичній прозі.

Доречно окреслити межі терміну «театральність». Одним із перших його ввів А. Шлегель, розмежувавши поняття «драматичність» (засоби театральності, властиві лише театру) та «театральність» (засоби, які не співпадають з драматичними і можуть функціонувати у інших родах і видах літератури).

У «Словнику театру» Патріса Паві подано таке визначення театральності [8: 478]: Театральність – поняття, утворене на основі такої самої опозиції, як і «література/літературність». Тому театральність (щодо постави драматичного тексту) – це все те, що є специфічно театральним (чи інакше сценічним).

Дослідники театральності виокремлюють і антропологічне значення цього феномену. Халізов В. окреслює театральність й як тип поведінки: «жестикуляція і ведення мови, здійснювані у розрахунок на публічний, масовий ефект, свого роду гіперболу «звичайної» людської поведінки»; а театральність розуміють як демонстративність і відводять їй «почесну функцію соціально-інтегруючого начала в загальному складі культури» [11: 70].

Мексиканська дослідниця А. Гутман розглядає театральність як результат перцептивної динаміки, що поєднує суб'єкта (того, що споглядає) з об'єктом споглядання й таким чином формує єдність: суб'єкт-об'єкт. Це означає, що об'єкт (те, що побачили) сприймається суб'єктом споглядання (глядачем) як акт театральної репрезентації, реконструкції фікції. У цьому випадку театральність виникає як злиття фікції з репрезентацією у просторі відмінності, що ставить віч-на-віч спостерігача з об'єктом спостереження. Ключем для розуміння театральності, на думку дослідниці, стає не просто наявність суб'єкта-глядача, але його чітке й обов'язкове усвідомлення того, що об'єкт споглядання є фікцією, грою, виконанням ролі, тобто театальною репрезентацією. [8: 480]

Поняття «театральність» стало широкоживим і дискусійним наприкінці XIX ст. Традиція розглядати театральність виключно як категорію естетичну, сутність якої полягає в синтезі усіх мистецтв, була порушена М. Єврейновим, який створив концепцію так

званого «театру для себе», перевівши естетичну категорію у антропологічну сферу.

У сучасному літературознавстві театральність втрачає властивості окремої художньої категорії, набуваючи ознак елементу структури тексту.

Зв'язок Нечуя-Левицького з театром не підлягає сумніву, проте ці взаємини досить неоднозначні. З одного боку, саме драматургія Нечуя-Левицького не мала гучного успіху; найбільшої слави зазнала п'єса «На Кожум'яках», проте у більш комічній переробці Старицького, під назвою «За двома зайцями». По суті, критики дорікали Івану Семеновичу за надмір описового елементу. З іншого, до сьогодні користується популярністю повість «Кайдашева сім'я», перетворена на п'єсу, що доводить взаємовпливи прози на драматургію і навпаки.

Однак театральність стає складовою частиною і його прозових творів. Розглянемо для прикладу повість Нечуя-Левицького «Навіжена» [7]. Якщо коротко передати зміст повісті «Навіжена», то він зводиться до того, що на заваді одруженню Дем'яна і Марусі стає її матір Марта, яка сама мріє про заміжжя. На допомогу приходить Христина, вмівши маніпулюючи Платоном, одружує його на Каралаєвій, з насолодою спостерігаючи два романи. Повість за своєю структурою нагадує п'єсу, так звану «гру у виставу». Бородавкіна взяла на себе роль режисера, Ломицький та Бичківський – маріонеток, Каралаєва – актора із власною «театральною поведінкою», протилежній задуму Христини. Структурно повість можна розглядати через призму театралізованого дійства: перші оглядини Ломицького умовно можна співвіднести з першою дією, початком п'єси, а весілля молодих – із фіналом. Висловимо припущення, що така побудова навіяна популярними на той час постановками «сценок» – невеликих закінчених драматичних творів [10]. Розквітає так звана «культура поміщицьких маєтків»: у заможних власників існували свої театральні трупи (наприклад, у садибах Трошицького, Тарнавського, Ширяя). З початку XIX століття у моду входять «живі» картини, у яких брали участь хазяї й гості, а не актори. Це було костюмоване інсценування сцен із популярних літературних творів або живопису, зазвичай без звукового супроводу. Часто вистава була імпровізацією, під час показу глядачі намагалися вгадати назву твору чи картину, сюжет якої намагалися відтворити від двох до семи виконавців, і ім'я автора. Привабливість загадок – не в труднощах відгадки слова, а в кумедності і химерності постановочних сцен. Найцікавішою виявлялась та, в якій все виконувалося швидко, без особливих приготувань і костюмів [9].

Театральність стає безпосередньо темою для відтворення у повісті. Одна з героїнь – Христина – бере на себе функції режисера. Самотня панна «творить мистецтво» заради власної розваги, з нудьги. Спершу вона «створює Галатею», тобто радить Ломицькому, як одягтися і що говорити.

Перед першими оглядинами (які, до речі, вважаються частиною української драми – весілля) вона наче готує актора до вистави.

Героїня, як справжній автор, знає про своїх акторів все:

«– Вмийтесь і втретє, бо я знаю, куди ви збираєтесь йти, – задзвенів голос за дверима.

– Ба не знаєте!

– Ба знаю: тричі вмиваються паничі тоді, як до паннів ідуть в гості, та ще й таких паннів, котрих вони люблять». [7: 7]

Христина відкриває очі Дем'яну на Каралаєву, з самого початку стверджуючи, що «баба брехлива». Маємо «прийом очевидного», коли стає зрозумілим, що п'єса не обмежиться однією дією, а перший візит закінчиться поразкою. Нечуй-Левицький натякає на очікуваний результат оглядин: характеристика Христиною Каралаєвої, ігнорування останньою доччиних питань. Увага читача неначе переноситься із подій і персонажів повісті до постановок і роздумів Христі, якій Нечуй-Левицький немов довіряє владу над героями, як режисер спектаклю довіряє актору, що озвучує ляльку.

Слід зазначити, що і Ломицький, і Бичківський нагадують маріонеток. Ф. Кан у книзі «Людина» порівнює обличчя з ландшафтом, який «завдяки постійній зміні кольорів, тону, світла і тіней, глибини і поверхонь викликає у нас все нові й нові враження [2: 75]» Очі Дем'яна видаються сонними. Письменник через візуальний образ розкриває стан головного героя, характеризує його як чоловіка з «сонною думкою». [7: 9] У повісті Нечуй розкриває причину зламу Ломицького, змальовуючи його прогресуюче змертвіння: «Важкі й мертві науки в гімназії вбили в його енергію, стерли волю, зробили його в'ялим, апатичним, якимсь сонним чоловіком, з соннотою думкою, з сонними вчинками. Тоді як він був на другому курсі в університеті, трапився поліцейський трус... Цей трус нагнав такий переляк на молодого Ломицького, що його нерви, його розум од того часу неначе задубили й закоцілили...» [7: 9]. Ломицькому бракує життєвої енергії навіть для власних цілей, тому він намагається діяти згідно з планами Христини. Бичківський повністю слухає Бородавкіну із причин фінансової вигоди.

Марта співвідноситься не з маріонеткою, а з актором «іншого театру», що не вписується у структуру Христининого сценарію, з одного боку, руйнуючи його, а з іншого – виступаючи головним рушієм. Адже, якщо б Каралаєва погодилася зразу, ніякої п'єси не було б.

Маруся не взаємодіє з Христиною, не має сценарію, діє на власний розсуд, тому не співвідноситься ні з актором, ні з лялькою.

Зазнавши невдачі удруге, Дем'ян радиться з «режисером», яка, дізнавшись, що Марта не бажає брати участь у грі (втікає за межі сцени, відмовляється від будь-якої ролі), радить Ломицькому, як непоміченим проникнути на

сценічний простір супротивника (у хату). Христина радить «пограти» з «двійництвом» Каралаєвої. «Ви в куцоному піджаці зробили візит Каралаєвій новомодній, а тепер робіть візит Каралаєвій старомодній в фраку, в білім галстуці і доконче вранці», [7: 23] – говорить вона.

Знаючи наміри Марти, Христина вирішує додати до п'єси ще одну сюжетну лінію (роман «Каралаєва – Бичківський»), яка, за усіма законами жанру, має перетнутися з іншою лінією і стати поштовхом до її розвитку. Що характерно: Христина спершу не вдається до цього, здавалося б, логічного ходу (поєднати її з Бичківським), а радить, заради більшої видовищності й драматичності, втекти з Марусею. Коли актори «бунтують», тобто відмовляються від ролей, доводиться переписувати сценарій. В останній момент дівчині стає шкода матері, акт залишається незіграним, Бородавкіна розіграє виставу «Бичковський любить Каралаєву». Христина нагадує Платону про гроші Марти і власні борги, пишучи за нього листи до «коханої», і навіть не докладає зусиль, щоб переконати Каралаєву, що нареченому потрібна саме вона, а не її статки. «Пишна, як у саду вишня» Марта силоміць тягне Бичківського під вінець, прямим текстом зазначаючи, що Ломицький не візьме грошей за Марусею.

Прикметно, що Христина намагається бути і глядачем («Цікаво було б слідкувати за розвитком обох романів». [7: 50] – розмірковує вона), хоча не завжди має змогу втрутитися у дії героїв чи бодай «подивитися» їх гру. Створюється образ могутньої «руки з-за куліс», яка керує акторами задля власного задоволення, закінчуючи виставу лише вдосталь нею натішившись.

Ще одним необхідним елементом вистави є «театральна поведінка» Марти. Її можна трактувати як створення «театру для себе». За визначенням Евреїнова, «мистецтво «театру для себе» є, по суті, впорядкування, і саме в сенсі мистецтва, того загальнопоширеного (в силу інстинкту театральності, властивого кожному) явища, яке відоме частково під назвою «безкоштовної вистави» або під такими виразами, як «ламати комедію, «зробити сцену» та ін., частково ж під виглядом тих часто створених штучно «життєвих» обставин, за яких будь-хто ставить себе в умови глядача, а інших в умови лицедіїв, або навпаки, або в умови того і іншого». [1: 310]. Ми бачимо в такому «театрі» щось, відсутнє звичайно на сцені громадського театру – імпровізацію, починаючи з години вистави і закінчуючи будь-яким моментом». [1: 312]

Каралаєва взаємодіє з театральністю на трьох рівнях: уникання гри, вдягання маски, яку іноді змінює грання ролі, розігрування «комедії праці».

У перших двох діях (спробах оглядин) Марта не з'являється, хоча сценічний простір і шум «за сценою» виразно натякає на її присутність: «Крісло було пом'яте на сидінні. Видно було, що тут хтось

недавнечко сидів, встав і вийшов...» [7: 12]. Цей мотив нагадує казку, де головному герою (у повісті – Ломицькому) задля здобуття винагороди (одруження, спасіння людства) доводиться двічі програвати, на третій раз звертаючись до помічника (у випадку повісті – режисера).

Марта уникає серйозної розмови з донькою, спершу немов «не чуючи», а надалі використовує подвійне «жонгливання фактами», розповідаючи Марусі про легковажність молодих панничів, а Дем'яну – про несерйозність панночок. Дії Марти позначені надмірною драматизацією: під час розмови вона втікає, погрожує самогубством, а отримавши своє, «роблено й штучно» [7: 87] дає дозвіл на весілля, непомітно для себе використовуючи ті ж аргументи, якими забороняла одружуватись і які тепер «перекручує» у позитивному емоційному ключі.

Упродовж твору неодноразово усіма головними героями висловлюються міркування про «подвійність» Каралаєвої, навіть Маруся не до кінця розуміє мотиви вчинків матері, яка вдягає маски то «ліберальної баби», то «працьовитої господині»

За Ю. Лотманом, «маска – це «знак», який особистість пропонує замість себе суспільству, момент неповного «я», коли частина видається за ціле. [5: 242]. Зі свого боку, К.-Г. Юнг наголошував: «Персона-маска – це те, чим людина не є насправді, але тим, ким вона сама вважає себе і ким її вважають інші» [12: 261].

У повісті виявлено найбільше ознак саме «маскування», а не «двійництва». Каралаєва лише удає з себе ліберальну, не цікавлячись питанням, а повторюючи Марусині слова:

«– Часом до нас посходяться Марусині товаришки, то в їх усе змагання та розмови та знов змагання про нові...

– Про нові ідеї, – додала Маруся, неначе підказала». [7: 28]

Часом Каралаєва і сама починає вірити у власну маску: «Я ще не стара на літа, а на виду зовсім молода; і мислями і ліберальними поглядами я зовсім така, як моя Маруся». [7: 34]

У цій цитаті і приховно ключ до «театральності» Марти, для якої Маруся у першу чергу асоціюється з молодістю, красою, коханням, усім тим, що бажає сама Каралаєва. Тому вона несвідомо намагається «взяти роль» Марусі, граючи у новомодні погляди та лібералізм. Тож «маска Марусі» (тобто, маска молодої дівчини) для Марти іноді перетворюється в роль, яку жінка сприймає за власну. Яскраво проявляється це у одязі Марти: «Маруся в чорному убранні наче постарілась на два-три роки. Одягнуся я в сіреньке та в біле і... певно, помолодшаю на років п'ять або й шість» [7: 43], – розмірковує вона.

Д. Лідер був переконаний, що «костюм набуває усіх нюансів звичок господаря. Він так само зам'ятий чи то не дуже чистий, він заношений, деформований так само, як і його двійник –

господар» [4: 153]. У повісті одяг є одним з ключей до розкриття характеру персонажів. Стрій Каралаєвої завжди ефектні й червоні, контрасні до скромного вбрання Марусі. Марта вибирає вбрання за принципом зображення на полотні: яскраві барви помітніші для глядача, ніж чорно-білі.

Маска «працьовитої господині» не набуває ознак ролі, залишаючись лише «грою на публіку»: «Плела вона в свята та в неділі, ще й до служби, при гостях, щоб показати, що вона дуже ліберальна людина і не вважає на празники та на людські забобони». [7: 51] Наодинці із дочкою Марта каже, що матері працювати вже неможливо, отже «маска» залишається «маскою».

Для театральної вистави кожна річ має бути значимою. Як казав А. Чехов: «Якщо на початку п'єси на стіні висить рушниця, то воно має вистріляти». Умовно речі у повісті можна розділити на дві групи: речі, які сприяють візуалізації інтер'єру, та символічні речі. Зупинимося на другій групі.

Речі, які пов'язані з Ломицьким і подобаються йому, марковані категоріями часу і смерті. Один із таких предметів – картина, яка символізує мрію персонажа: «Ця картина – ідеальна емблема мого життя: вода падає без шуму, колеса крутяться без стукоту, млин меле без гуркоту... І діло буцім йде, і тихо, мертво... спокійно». [7: 12] Поряд з картиною – уособленням «мертвого життя» – висить на стіні годинник, символ застиглому часу. Чуючи відмову Каралаєвої, Ломицький на мить перестає бути «сонним» і рішуче знищує годинник: «Отже тепер в мене розбите серце! Ви потрошили моє серце і не моє тільки, а ще й друге серце» [7: 65]. Герой намагається розірвати циклічне коло, яке невпинно, кожною хвилиною веде до смерті, проте зазнає поразки, отримавши бажане (шлюб із Марусею) і припинивши боротьбу.

Остаточо змертвівши, Ломицький сприймає жваву фугу як галас, що дратує нерви. Символічні речі підтвержують роздуми Дем'яна про власний стан: «Отут, в цій хатині моїй, в цьому засохлому, поживклому садочку панує моральна й соціальна моя смерть... Я заперся тут, неначе в домовині». [7: 91]

Старий, виляний килим з трубадуром і лицаршею у Христиніній хаті натякає на «затертість» давніх стосунків Бичковського і Каралаєвої. Дивлячись на килим, Платон бачить копицю сіна з вороною, а Марта – романтичний малюнок. Візуальна деталь увиразнює різне ставлення колишніх закоханих до стосунків, посилюючи враження від діалогів і авторських ремарок.

Повість І. Нечуя-Левицького «Навіжена» зазнала впливу театральності. Героїня-режисер Христина задля власної втіхи умовляє Бичковського вийти за Марту, тим самим створюючи умови для розвитку двох романів. Поведінка Каралаєвої наскрізно театралізована, направлена на глядацьке сприйняття (комедія

праці, «маски») та уникання «гри» (втечі із простору сцени, мовчання, переведення розмови у інше русло). Марта уявляє себе молодою, тому іноді «маска» стає «роллю». «Театральність» у «Навіженій» є сюжетотворчим елементом. Символічні речі сприяють не лише видовищності п'єси, а й підкреслюють характери персонажів. Повесть побудовано на «прихованій драмі», яку можна умовно поділити на декілька дій: оглядини, вдалий візит, спроба втечі, лист Бичковського, весілля. На мою думку, театральність і реалізм XIX століття мають спільну творчу площину – мімесис. Нечуй-Левицький неодноразово наголошував на

ролі наслідування в творчості: «Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива життя, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий світ...» [6: 91]. Театральний педагог Лисюк В. схоже висловлюється про театр: «...створюються живі картини, що мають справляти враження життєвих реалій, створювати ілюзії, які мають переконувати нас у достовірності того, що відбувається на кону» [3: 210]. Тож, можливо, і повість Нечуя-Левицького є спробою поєднати спостереження над театралізованою і театральною людською поведінкою із творенням власного спектаклю.

### Література

1. Евреинов Н. Демон театральности / Н. Евреинов. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
2. Кан Ф. Человек. / Ф. Кан. – Л. : Сеятель, 1929.
3. Лисюк В. Поезія ремесла : монологі театрального педагога / В. Лисюк. — Вінниця: Нова Книга, 2012. — 368 с.
4. Лідер Д. Мистецтво перетворення повсякденності / Д. Лідер // Мистецькі обрії. – 2002. – № 2. – С. 153.
5. Лотман Ю. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры [в 3-х т.] / Ю. Лотман. – Таллинн, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – 479 с.
6. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: У 10 т. / І. Нечуй-Левицький. – Київ, 1965. Т. 10: Зібрання творів – 1965. – 587 с.
7. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: У 10 т. / І. Нечуй-Левицький. – Київ, 1966. Т. 6: Зібрання творів. – 1966. – 466 с.
8. Паві П. Словник театру. / П. Паві. – Львів, 2006. – 640 с.
9. Родина Е. Развлечения и игры дворянской эпохи. Театральные увлечения. «Живые» картины. Шарады. Буриме [Электронный ресурс]. / Е. Родина // Научный блог музея-заповедника «Тарханы» – Режим доступа: <http://museum-tarhany.livejournal.com/14096.html>.
10. Словник української мови. Академічний тлумачний словник. 1970-1980 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sum.in.ua/s/scenka>.
11. Хализев В. Драма как род литературы. Поэтика, генезис функционирования. / В. Хализев. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1986. – 260 с.
12. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. / К.-Г. Юнг. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.

УДК 821.161.1-3

**Я. В. Костенюк, Т. А. Шеховцова**

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

### **Специфика бестиарного нарратива в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»**

**Костенюк Я. В., Шеховцова Т. А. Специфика бестиарного нарративу в повісті М. О. Булгакова «Собачье сердце».** Статтю присвячено виявленню особливостей бестиарного нарратива в повісті М. О. Булгакова «Собачье сердце» та з'ясуванню авторських настанов, що зумовлюють своєрідність нарративної організації повісті. Показано, що специфіка бестиарного нарративу в «Собачому серці» визначається зближенням та сполученням точок зору первинного та вторинного нараторів, розширенням кругозору героя-тварини. У повісті спостерігається «олюднення» бестиарного персонажа, рухливості суб'єкта оповіді, його коливання між всезнаючим і ненадійним наратором.

**Ключові слова:** бестиарний нарратив, розповідні інстанції, ненадійний оповідач, наратор, нарративна стратегія.

**Костенюк Я. В., Шеховцова Т. А. Специфика бестиарного нарратива в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце».** Статья посвящена анализу особенностей бестиарного нарратива в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и уяснению авторских установок, обуславливающих специфику нарративной организации повести. Показано, что своеобразие бестиарного нарратива в «Собачьем сердце» определяется сближением и сочетанием точек зрения первичного и вторичного нарраторов, расширением кругозора героя-животного. В повести наблюдается «очеловечивание» бестиарного персонажа, подвижность субъекта повествования, его колебания между всеведущим и ненадежным нарратором.

**Ключевые слова:** бестиарный нарратив, повествовательные инстанции, ненадежный повествователь, нарратор, нарративная стратегия.