

ває художню деталь. Відбираючи деякі подробиці, акцентуючи на них увагу, письменники повертають предмет та особу до читача їх визначальною стороною. О. Генрі не створює розгорнутих побутових картин, він помічає деякі характерні риси, деталі. Містка деталь є заміною докладних соціально-побутових характеристик героїв та обставин, що зображуються у творі. Так, у новелі «Дари волхвів» численні виразні деталі підкреслюють злиденне існування Юнгів (кнопка дзвінка не працює, табличка на дверях потемніла, дзеркало тріснуло). Деталі доповнюють одна одну, посилюючи цим цілісне враження. Пейзажні замальовки в ранніх оповіданнях частіше відсутні («Заради любові до мистецтва», «Золото і кохання», «Кімната на горищі») або є мінімальними («Дари волхвів»: «Вона тепер стояла біля вікна і сумно дивилася на сіру кішку, яка гуляла по сирій огорожі вздовж сірого двору» (курсив наш. – О. Л.) [2, с. 10].

Різні види і комплекси повторів здатні синтезувати орнаментальне поле підвищеної образності та змушують читача адекватно відреагувати на приховану авторську мотивацію у виборі слова, підказують рух авторської думки і є причиною посилення експресії. Повтори слів і фраз у межах одного твору – характерні риси стилю О. Генрі та А. Любченка, які, очевидно, вважали, що від багаторазового свідомого повторення слів їхнє значення обов'язково сфокусується, проясниться при сприйнятті. «Пані, які роз'їжджають по магазинах в екіпажах, вам цього не зрозуміти. Дівчата, чиї гардероби поповнюються на батьківські гроші, вам не зрозуміти, вам ніколи не збагнути, чому Мейда не відчула холодних крапель дощу в День Подяки... Я повторюю, вам цього не зрозуміти...» («Пурпурна сукня») [2, с. 189]. Лейтмотивом у новелі А. Любченка «Via dolorosa» проходять слова шляхетної паночки «Je m'ennuie» (франц. «Мені скучно») [3, с. 113–121].

В. Шмід називає усі вище перераховані прийоми «формальними еквівалентностями», які підкреслюють, виявляють приховану чи створюють неіснуючу досі тематичну еквівалентність, активізуючи тематичну ознаку, що не була відібраною в історії [8, с. 251–258].

Орнаментальний стиль і пов'язане з ним імпресіоністичне «бачення» новел письменника – це результат пошуку нових можливостей власного художнього «голосу», здатного донести до читача найбільш хвилюючі проблеми, оптимально й адекватно виразити світовідчуження письменника, багато в чому екзистенціальне. Центральне місце у творчості О. Генрі займає проблема «маленької людини» і її існування. Звернення письменника до сутнісних основ буття було обумовлено прагненням до широти в зображенні «правди життя» – часто суперечливої, далекої від офіційних ідеологічних установок, дуже індивідуальної. Людське буття для О. Генрі – це, насамперед, потік переживань, «внутрішня біографія» особистості. Лейтмотивна структура, система образів, сюжети в аналізованих творах новеліста будуються навколо декількох ключових доміант, таких як «свобода» і «самотність», «щастя» і «страждання», «любов» і «ненависть», «доля» і «випадок».

Таким чином, нарративні можливості у творчій практиці американського та українського письменників постають перед читачем у сукупності цілого ряду тенденцій, процесів та напрямків, які вичленовуються з багатої текстури новелістики О. Генрі та А. Любченка. Пошукова різноманітність феномена митців, їх творчий поліфонізм, експериментування з нетрадиційними формами позначилися на складності усіх цих тенденцій. Проте сам факт їх використання засвідчує гнучкість та своєрідність творчої методи класиків літератури.

Література:

1. Бахматова Г. Український орнаменталізм: загальне і своєрідне (До проблеми концептуальності стилю) / Г. Бахматова // Радянське літературознавство. – 1989. – № 2. – С. 14–23.
2. Генрі О. Вождь червоношкірих : оповідання / О. Генрі. – Харків : Школа, 2005. – 464 с.
3. Любченко А. Вибрані твори / А. Любченко ; передм. Л. Пізнюк. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с. : портр. – (Розстріляне Відродження).
4. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
5. Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Л. А. Новиков. – М. : Наука, 1990. – 181 с.
6. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; передм. Марії Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
7. Сильман Т. О. Генри : [предисловие] / Т. Сильман // Короли и капуста : избранные рассказы / О. Генри ; пер. с англ. под ред. М. Лорие ; предисл. Т. Сильман. – М., 1946. – С. 3–14.
8. Шмід В. Нарратология / В. Шмід. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. Яремкович М. Орнаменталізм прози Гната Хоткевича / М. Яремкович // Дивослово. Українська мова і література в навчальних закладах. – 2006. – № 4. – С. 46–49.

УДК 821.113.5-312.1.09»20»Ю.Гордер

Л. В. Мацевко-Бекерська,

Львівський національний університет імені Івана Франка, м. Львів

РЕЦЕПТИВНИЙ ГОРИЗОНТ ПРОЗОВОГО НАРАТИВУ В РОМАНІ ЮСТЕЙНА ГОРДЕРА «ЗАМОК В ПІРЕНЕЯХ»

Стаття представляє одну зі складових новітнього літературознавчого дискурсу, який активно зближується із синергетичною парадигмою. Дослідження здійснене із визнанням неможливості розташувати літературний твір у площині точно зазначених координат і точок певної онтологічної цінності. Художній світ роману «Замок в Піренеях» досліджений з позицій наратології, однак в орбіту структуралістської методології активно залучаються теоретичні засади й принципи герменевтики та рецептивної естетики. У пропонуваній роботі акцентовано на понятті рецептивного горизонту, що дає можливість концептуалізувати художній світ роману Ю. Гордера. Міркування про природу художнього дискурсу в прозі Юстейна Гордера та способи його адресації зосереджені в проблемі вибору читачької стратегії.

Ключові слова: *нарратив, наратор, рецептивний горизонт, художній часопростір, інтерпретація.*

Статья представляет одну из составляющих новейшего литературоведческого дискурса, который активно сближается с синергетичной парадигмой. Исследование проведено с признанием невозможности разместить литературное произведение в плоскости точно обозначенных координат и точек определенной онтологической ценности. Художественный мир романа «Замок в Пиренеях» изучен с позиций нарратологии, но в орбиту структуралістской методологии вовлечены теоретические принципы герменевтики и рецептивной эстетики. В предложенной работе акцентировано на понятии рецептивного горизонта, что дает возможность концептуализировать

художественный мир романа Ю. Гордера. Размышления о природе художественного дискурса в прозе Юстейна Гордера и способы его адресации сосредоточены в проблеме выбора читательской стратегии.

Ключевые слова: нарратив, нарратор, рецептивный горизонт, художественное время-пространство, интерпретация.

The article represents one of the components of the newest literary discourse that actively approaches the synergetic paradigm. The terminological paradigm demonstrates the systematization and the integrity of methodological searches and also emphasizes the complexity of unification of the artistic nature of a text. The research is made admitting the impossibility of placing a literary work into the plane of precisely specified coordinates and points of a certain ontological value. The fictional world of the novel «The Castle in the Pyrenees» is examined from the point of view of narratology, but theoretical bases and principles of hermeneutics and receptive aesthetics are actively involved into the orbit of structuralism methodology.

In the suggested work the notion of the receptive horizon is figured out, that gives the opportunity to conceptualize the fictional world of J. Gaarder's novel. Thoughts about the nature of the artistic discourse in the prose by Jostein Gaarder and ways of its addressing are centered in the problem of choice of the reading strategy. That is why the reader's attempt of identification of fictional and private world is the main attribute of the opposition the literary work – the reader. Life stories of Steinn and Solrunn, which are connected because of the tragedy, appear in quite an original way – in the narrative of the electronic correspondence. It is studied that the maximum subjectivity is reached due to the grammatical form of «I-presentation» multiplied by the culminating tension of emotions of both interlocutors. The presence of the «main narrator» becomes obvious only in the final part of the literary work, the flow of memories and the desire to forget everything happens involuntarily and autonomously, though synchronically in the time of actualization of presentation. Through the writing (as a process) the reader approaches the event that is developed though the reading (as a process simultaneous with the writing). The modeled time bifurcation in the fictional chronotope correspondingly outlines the receptive horizon so it does not need any additional means for the reader to «penetrate» into the dramatic world of thought that is born by the tragedy of the distant past.

Keywords: narrative, narrator, receptive horizon, artistic nature of the text, space, interpretation.

Новітнє літературознавство щоразу активніше зближується із синергетичною парадигмою, потребує водночас систематизації та цілісності у методологічних шуканнях, але й акцентує на мінімальному шансі уніфікувати художню природу тексту, розташувати літературний твір у площині визначених координат і точок певної онтологічної цінності. Тому розмаїті підходи до розуміння художнього феномену, до сприймання естетичного контексту набувають нових модифікацій та втілюють у пізнанні сутності літературного явища. Зокрема, актуалізується цікавий етап розвитку наратології, коли в орбіту структуралістської методології активно залучаються теоретичні засади й принципи інших літературознавчих шкіл. Особливо показовим цей процес стає у дискурсі поетологічного дослідження як класичної, так і сучасної літератури.

Вивчення нарративних стратегій, що презентують формування новітньої прози, ґрунтується на принципах феноменології (Р. Інгарден), літературної герменевтики (Г.-Г. Гадамер, П. Рікер), теорії рецептивної естетики (В. Ізер, Г. Р. Яусс), теорії діалогізму М. Бахтіна, структуралізму та семіотики (Р. Якобсон, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Ц. Тодоров, Ж. Женетт, В. Шмід, А. Компаньйон), постструктуралізму (М. Фуко). В українському літературознавстві проблему джерела художнього викладу досліджував І. Франко, який узгоджував жанрову специфіку оповідання та повісті із наявністю певної групи слухачів. У роботах М. Кодака, Ю. Кузнецова, Г. Сивоконя, І. Денисюка, М. Легкого, І. Папуші, О. Папуші, Т. Гундорової, Я. Поліщука, М. Руденко, М. Ткачука наратологічний дискурс охоплює поетологічні особливості індивідуального письменницького стилю та окремих літературно-художніх творів. Отож, одним із актуальних «поворотів лінзи поляріда» в дискурсі сучасних наратологічних підходів вважаємо погляд на поетику нарративу норвезького письменника Юстейна Гордера, зокрема, у романі «Замок в Піренеях».

Серед важливих для концептуалізації художнього світу, оригінально змодельованого в прозі Ю. Гордера, варто виокремити поняття рецептивного горизонту. Якщо герменевтична категорія горизонту сприяла модерному сприйманню літературного твору, то заглиблюючись у простір Гордерового світу, варто погодитися, що «парціальність людського досвіду зумовлена поняттям горизонту однаковою мірою як минулого, так і сучасного розвитку, проте під різними знаками. Структурі горизонту кожного досвіду світу властиво, що кожне споглядання чогось імплікує відведення погляду, відвернення від чогось іншого» [10, с. 371]. Рецептивний горизонт (сприймання – розуміння – пізнання – ...) однаково узалежнюється і від сутності читача, і від позиціонування його у багатоголосому естетичному полілозі.

Міркування про природу художнього дискурсу в прозі Юстейна Гордера та способи його адресації можуть бути центровані в проблемі вибору читачької стратегії. Зокрема, теоретично-термінологічне коло позначає п'ять основних типів ідентифікації у процесі читання, що характеризують основні рівні сприйняття – асоціативний, адміративний, симпатичний, катарсичний та іронічний [див.: 3, с. 192]. Пропонуємо диференціювати різні рівні читання як діалогу відповідно до кількох типових моделей психологічної самоідентифікації особи читача – моделей, розрізаних за стратегією щодо: літературного твору, біографічного автора твору, історичного контексту, сучасного актової творення, а також щодо особистісної самотрансформації, котру спричинив твір.

Погоджуємося із твердженням Ж.-П. Сартра, що «процес письма передбачає процес читання як свій діалектичний корелят, і ці два взаємопов'язані акти вимагають двох різних виконавців. Тільки завдяки об'єднанню зусилля автора і читача виникає той конкретний та уявний об'єкт, як продукт розумової праці» [9, с. 43]. У поведженні читача домінує суб'єктивність, часто тенденційна, із переважним бажанням щось здобути безпосередньо від тексту. Тому чільним атрибутом опозиції твір – читач є спроба отождолення читачем фікційного світу із своїм, приватним. Життєві історії Стейна і Сульрун, через трагедію поєднані в одну, постають у досить оригінальний спосіб – у нарративі електронного листування. Максимальна суб'єктивованість досягається передусім завдяки граматичній формі «я-викладу», помноженій на кульмінаційне напруження емоцій обох співрозмовників. Присутність «основного наратора» стане явною лише у фінальній частині твору, плин спогадів та бажання забути те, чого забути не змогли упродовж багатьох років відбувається наче мимоволі та автономно, хоча й синхронно в часі актуалізації викладу. Через писання (як процес) читач зближується і подією, що розгортається через читання (як одночасний із писанням процес). Змодельоване роздвоєння часу в художньому хронотопі відповідно окреслює рецептивний горизонт, а тому не потребує додаткових засобів для «вживання» читача у драматичний світ думки, народжений трагедією далекого минулого.

Факт початку читання свідчить, що «читач, який бере до рук книгу, свідомий непорушності фундаментального правила літературної гри: перед ним світ фікції, можливої дійсності, який, однак, містить незліченну кількість знаків подібності до реального світу» [3, с. 296]. Оригінальність поетики «Замку в Піренеях» саме тим і визначається, що серед множинності асоціацій читач не має альтернативи та обирає лише суголосні з його унікальними рецептивними настановами. Для осмислення особистої драми двох (а згодом переконаємося, що більше, ніж двох) людей безпосереднє впізнання

«свого» у текстовому масиві оперуємо новими знаками, новими, власне авторськими, вказівками щодо сприймання чи розуміння, позаяк «текст і читач взаємно активні [...] Текст прагне нав'язати реципієнтам свою систему кодів, свою смислову структуру, а ті в процесі сприйняття не можуть не видозмінювати тексту, оскільки не виконують функції якогось механічного транслятора чи автоматичного споживача інформації, який діє лише за певним набором команд чи програм» [3, с. 209]. Власне домінуюча позиція читача відносно твору є лише короткотривалим початком діалогу, далі (з огляду на фразу-інтригу в експозиції) відбудеться стрімка трансформація ролей – ведучого у розгортанні значення та гравця, котрий погоджується чи сперечається із запропонованими правилами. Лаконічний комплімент Стейна на адресу давньої подруги: «Сульрун, Сульрун! Якою гарною ти була! Якою чарівною у червоній сукні на тлі фьорду, саду та білої огорожі! Я відразу впізнав тебе, як не впізнати» [1, с. 11] продовжується ремаркою, що окреслює конфлікт: «І дозволь одразу сказати: твоя поява аж ніяк не асоціювалася в мене з «Брусничною Жінкою» [1, с. 11]. Цікава форма «перетікання» логіки в емоцію ви-клика рецептивний інтерес: читач мимоволі починає смислове шукання того, з ким / чим не асоціюється Сульрун. Парадоксальність контакту читача із твором вбачається передусім у свідомій синхронізації вимислу та реальності – фікційний світ художнього твору вписується у цілком реальні обриси у свідомості читача. У цьому разі надзвичайно промовистим є вихід із замкненого комунікативного кола, запропонований В. Ізером: «якщо читання усуває поділ «суб'єкт – об'єкт», що окреслює всі перцепції, то з цього випливає, що читач «потрапляє у полон» думок автора, а останні, спричиняються до встановлення нових меж. Текст і читач перестають бути у конфронтації один до одного як суб'єкт і об'єкт, але натомість відбувається «поділ» самого читача [...] У процесі читання існують два рівні: чуже «я» і реальне «я», які ніколи не відокремлюються одне від одного» [3, с. 364]. Синхронно із плином нарації читач стає співучасником давньої трагедії – поступово деталізується загадкова автомобільна аварія, а витрачені Стейном та Сульрун роки життя для стирання цієї події з пам'яті, доходять «точки неповернення» – тепер забути не дозволить якщо не історія, то її нарація.

Стратегія читацької поведінки одночасно роздвоюється і свідомо концентрується – у полі сприймання втримуються всі описові компоненти твору та значеннєві відтінки, що активізують уяву та пам'ять читача. Реальне «я» читача змінюється пропорційно з привласненням чужого досвіду, виразно артикулюється нова психологічна сутність читача. З кожним наступним листом набирає значимості вже інша рецептивна субстанція відносно реального читача, котрий перегорнув першу сторінку твору. Із заглибленням у зміст відбувається зміна горизонту сподівань, а конкретний читач позбувається частини власних ілюзій і починає мислити згідно з інтенційною пропозицією чи настановою.

У дискурсі подорожі Піренями, запропонованій Ю. Гордером, переконуємося у слушності думки А. Компаньона: «Читання постає як розгадування загадок (відповідно до Бартового «герменевтичного кола»). Використовуючи пам'ять, воно здійснює архівування прикмет [...] Таке завдання запрограмоване текстом, однак текст обов'язково і перешкоджає його виконанню, позаяк в інтризі завжди існують незаповнені прогаллини, невіршувани альтернативи, і стопроцентний реалізм неможливий. В кожному тексті є перешкоди, на які неодмінно наражається процес конкретизації» [5, с. 178–179]. Істотна складність для траєкторії читацької поведінки в наративі роману значною мірою зумовлена позірною простотою сюжету: з текстів, навзаєм адресованих учасникам давноминулої автопригоди, точно відтворюється реальна картина, моделюється справжня трагедія, однак свідомість читача слідом за свідомістю обох персонажів впирається докопаному фактові – якщо не вдалося виявити збиту Брусничну Жінку, то її не було. Два рецептивних горизонти намагаються згармонізувати фікційну дійсність, однак простування за розгортанням подій неминуче приведе до усвідомлення трагедії як факту, адже остаточним аргументом стане аналогічна автопригода, в результаті котрої загине Сульрун. Глибина читацького проникнення в смислову структуру роману якраз і є найістотнішим показником інтенційності літературного діалогу, позаяк за-свідчує співзвуччя авторського задуму та спроможності читача цей задум хоча би впізнати. Своєрідність «впізнавання» у часопросторі Піренейської подорожі полягає у рецептивній дискусії: читач знає, що трагедія сталася, але продовжує сподіватися, що цієї події не було. Так, діалог «інтенція – рецепція» трансформується у кількарівневий рецептивний діалог.

Як зазначає П. Рікер, «у момент, коли твір відокремлюється від свого автора, все його буття наповнюється значенням, якому йому надає інший» [6, с. 188]. Рівно як для автора після того, як твір відбувся в літературно-комунікативному просторі, перестає існувати виняткове право на всі значення його творіння, так само для читача не одразу настає момент осяяння чи привласнення чужого досвіду. Спостерігаємо процес реінтеграції, хоча значно активнішу роль в ньому виконує саме читач. Артикуляція невимовленого, як і осмислення вимовленого цілком покладаються на компетентного читача. Масив значень діалогічно кореспондується читачеві, однак завдання самого читача – відчутти поклик автора і зреагувати на нього. Ймовірно, є рація в одному із тверджень стосовно природи мистецького твору: «Твір мистецтва – це створений автором об'єкт, який організовує потік поєднаних вражень так, що кожний потенційний реципієнт по-своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку задумав автор [...] У такому значенні автор продукує закриту в собі форму, щоб її використовували і розуміли так, як він її задумав» [2, с. 526].

Складність інтерпретації романного наративу «Замку в Піренях» можемо ототожнити із множинністю смислу твору чи звести всі модифікації розуміння до інтенційного першоджерела. Естетичність і сугестивність твору зосереджені в системності життєвого досвіду реальних осіб (Стейна та Сульрун), які змодельовали досить химерний фікційний світ з очікуванням рецепції (передусім власної, а далі – читацької). Тут маємо за обов'язок толерувати автора як первинний авторитет для розгортання рецепції. Скажімо, П. Рікер виразно розмежовує два поняття: текст як зосередження інтенції автора і текст як засіб для читача осмислити себе. Постає питання: рух тексту і текст в русі – діаметральні чи конфліктні категорії? У романі Ю. Гордера відбувається неминуча асиміляція цих двох понять. Проникнення читача в текстовий масив обов'язково спроектується одночасно як на ототожнення свого життєвого досвіду з фікційним, так і на нівелювання первинної смислової структури: «значення тексту, яке ми передбачаємо, по суті, не є інтенцією автора, життєвого досвіду письменника, а швидше тим, що текст означає для кожного, хто виконує його розпорядження. Текст прагне розмістити нас у своєму значенні [...] пояснювати означає виявляти структуру, тобто внутрішні зв'язки залежності, які встановлюють статику тексту; інтерпретувати означає йти дорогою мислення, яке відкриває текст, розмістити себе *на шляху* до сходу тексту» [8, с. 320]. Суб'єктивна оцінка тексту максимально конкретизована, хоча й надміру ускладнена, натомість об'єктивна – персоналізується і враховує як емоційне враження, так і тривалий естетичний вплив тексту на читача. Неодноразове повторення загадок-ключів «Старече озоро», «Бруснична жінка» окреслює інтригу та конкретизує рецептивне кола.

На завершення естетичного діалогу активізується процес самоідентифікації – самотрансформації особистісних характеристик читача із подальшою асиміляцією з Іншим. Упродовж нарації Інший був ефемерним об'єктом автора, йому адресувалися закодовані значення зі сподіванням на порозуміння. Водночас Інший був невідступним проводирем читача в пошуках смислу історії, що вкарбувалася в пам'ять персонажів і живе там тридцять років, його орієнтиром для визначення достовірності напряду розуміння прочитаного. Зрештою, Інший став органічною частиною самого читача, адже «в

остаточному підсумку те, про що йдеться в тексті, – це світ, який стоїть за сенсом тексту, світ, який текст проектує і який утворює його горизонт. Слухач чи читач відкривають для себе цей світ відповідно до їх власної здатності сприймати» [7, с. 95]. Рецепція пережила власну смислотворчу еволюцію. Процес читання актуалізував процес естетично-психологічної асиміляції, що в глибині свого здійснення засвідчує не лише стильову досконалість тексту, але й тісну комунікативну погодженість між автором та читачем. Як справедливо зауважує М. Зубрицька, «текст чи книга перетворюють замкненість і закінченість особистого естетичного переживання, вербалізованого в закінченій поетичній чи прозовій формі, у нескінченність та вичерпність рецепційно-естетичного процесу нового переживання. У цьому сенсі Книга стає еквівалентом Світу, а індивідуальний простір художньої уяви окремого автора – топосом естетичних універсалій» [3, с. 271].

Наратив «Замок в Піренеях» засвідчує концентрацію думки і наявного естетичного досвіду в розгортанні «розмови мовчки» – читач сприймає текстову основу за своїм індивідуальним стереотипом, поступово входив у простір художнього світу з його неминучим впливом на зміну кута зору читача або на трансформацію психологічної настанови щодо самого твору, а далі – синхронізація очікуваного смислу із фактично знайденим проектує нове особистість. Життєва драма Сульрун і Стейна зазнає не лише різних за глибиною естетичного контакту прочитань, але й відмінних за кінцевою конфігурацією смислу: «читання має характер впочування, самопроекції, самоотожнення. Воно неминуче деформує книгу, пристосовує її до турбот читача» [5, с. 169]. У фіналі не лише завершується читання як особистісний діалог, але й запропоноване рецептивне вирішення змістової інтриги, конкретизований смисл твору в його унікально пізаному змісті.

Окремий читач фактом прочитання, зокрема, роману «Замок в Піренеях» асимілює новий відтінок існування твору в загальній культурній, естетичній та ціннісній контекст, адже «онтологізація процесу читання є найбільшим викликом для літературно-теоретичного дискурсу, оскільки найважче з теоретичного погляду є проблема кореляції окремого читача, його рецепційної свободи з інтерпретаційною спільнотою, її канонами, моделями, редуційними схемами та матрицями» [3, с. 310]. Завершене читання розширює простір «паралельного» до смислу твору світу його значень. Адже «сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору, і це сходження ніколи не можна точно передбачити, але завжди воно повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не ідентифікується ні з текстуальною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача» [4, с. 349].

Поетологічна парадигма впливів та стимулюючих чинників у художньому світі роману Ю. Гордера настільки внутрішньо складна, що аналітичні процеси розщеплення звучання твору на різні (відмінні чи співзвучні) голоси є невизначено тривалим як в часі рецепції, так і в часі інтерпретації. Іноді досить складно визначити, чий вплив – текстового простору чи історичності адресата – справляє вирішальний вплив на читача. Переконаємося у слушності тези про «двох авторів»: «Стенограма гуманітарного мислення – це завжди стенограма діалогу особливого виду: складний зв'язок *тексту* (предмет вивчення та обдумування) і створюваного *контексту*, в якому реалізується пізнавальна та оцінна думка вченого. Та зустріч двох текстів: тексту готового і тексту, що створюється і є реакцією, – це зустріч двох суб'єктів, двох авторів. Текст не є річчю, і тому другу свідомість, свідомість, яка сприймає, аж ніяк не можна елімінувати чи нейтралізувати» [10, с. 417]. Рецептивний горизонт формується по-різному на різних етапах прочитання: відповідно до повороту сюжетної лінії текст і контекст стають взаємно активними та взаємозамінюваними. Трагічна подія, коли Сульрун зі Стейном збили на шосе Брусничну жінку і втекли з місця події, сприймається як первинний наратив і визначає інтерпретацію. Із заглибленням і психологічну складову трагедія тридцятирічної давнини переміщається у контекст, натомість текстом стає загибель Сульрун: в автомобільній аварії, скоєній невідомим водієм, котрий зник з місця пригоди. Отож, увиразнюється унікальність рецепції – справедлива кара за злочин здійснюється, однак логічне розуміння смислу не руйнує психологічного бар'єру в свідомості реципієнта: настільки тривалий час переживання, каяття, силювання забути став частиною життя Сульрун, що припинення цього драматичного процесу могло відбутися лише у трагічний спосіб.

Таким чином, наратив роману «Замок в Піренеях» засвідчує перспективу щоразу глибшої деталізації можливих проекцій тексту і, відповідно, увиразнення в калейдоскопі особистісного погляду на твір нових відтінків із надленням постаті читача співавторськими правом та відповідальністю. Рецептивний горизонт відкриває простір для привласнення текстової структури та модифікації художнього світу, водночас асимілюється не лише в екзистенцію значеннєво-естетичної парадигми, але й у загальний історико-культурний контекст, а тому персональне сприймання стає частиною складно синтезованого погляду на твір.

Література:

1. Гордер Ю. Замок в Піренеях / Юстейн Гордер / Переклала з норвезької Наталія Іванічук. – Львів : Літопис, 2009. – 244 с.
2. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 525–538.
3. Зубрицька М. Ното legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
4. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208.
5. Компаньон А. Демон теории / Антуан Компаньон – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.
6. Рікер П. Сам як інший / Поль Рікер. – К. : Дух і літера, 2002. – 458 с.
7. Рікер П. Время и рассказ / Поль Рікер. – М., СПб., 1998.
8. Сартр Ж.-П. Ситуации. Антология литературно-эстетической мысли / Жан-Поль Сартр. – М. : Ладомир, 1997.
9. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Жан-Поль Сартр. – СПб. : Алетейя, 2000. – 466 с.
10. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г Р Яусс // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–405.

УДК 811

І. П. Мегела,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ

«ГРА В БІСЕР» ГЕРМАНА ГЕССЕ ЯК ФІЛОСОФСЬКА УТОПІЯ

Стаття присвячена аналізу роману «Гра в бісер» Германа Гессе як філософської утопії і праобразу планетарної культури. Висвітлюється функціонування ордену інтелектуалів у республіці духу Касталії, розкриваються засади гри в бісер як синтезу різних наук і мистецтв, як універсальної мови в оперуванні культурними цінностями людства. Аналізується композиційна побудова роману, філософський зміст його послання.