

Головний герой книги – уважний спостерігач, що помічає, здається, нецікаві та неважливі моменти життя вулиці, проте саме ці деталі збуджують його уяву, активізують його мислення, наповнюють його свіжими почуттями. Тому дієслова *betrachten*, *beobachten*, *sich umherschauen*, *sehen*, *blicken* так часто зустрічаються в епізодах, що свідчать про злиття зовнішнього і внутрішнього світу персонажів, стаючи сигналами інтересів:

„Ich schaue im Halbdunkel umher und freue mich, dass ich mich im Ausland mit einfachen Feststellungen begnüge. Die Stadt ist ‘groß’, die Donau ist ‘breit’, ein Turm ist ‘hoch’, der Himmel ist ‘weit’ und die Häuser sind ‘alt’“ [3: 100].

„Ich lehne an einem Eisengeländer an der Heerengracht, ich sehe im Wasser die Spiegelbilder der Häuser, ich sehe die Brücken und Hausboote, ich kann hinschauen, wohin ich will, überall empfinde ich das Wohlgefallen, das den Menschen auf Erden versprochen ist, die Freude fließt so reichlich, dass sie umkippt und zur Besorgtheit wird“ [3: 171].

Слід відзначити, що синтаксичне оформлення вуличних сцен, які спостерігають дійові особи, звичайно спрощено, оскільки відповідає зафіксованому зображенню деталей, які впали в очі спостерігача. Майже завжди це короткі речення, що не мають експліцитно вираженого граматичного зв'язку: „Ich gehe die Keizersgracht entlang, ich bewundere die schmalen alten Häuser, ich sehe zwischen den Bäumen hindurch, ich blicke auf den schwermütig grünen Glanz des Kanalwassers hinunter, alles gefällt mir auf den ersten Blick...“ [3: 160].

Проведений аналіз зображення художнього простору в романі В. Генацино “Пляма, куртка, кімнати, біль” дозволяє відзначити, що автор представив його за Лейбніцом як феномен духа людини, що пізнає світ, антропоцентричним “ментальним феноменом”, як зазначає Е. С. Кубрянова [1: 9]. У центрі цього простору знаходиться герой-спостерігач, що сприймає оточуюче середовище зі своєї власної точки зору. Проте простір, закритий чи відкритий, наповнений речами та предметами, впливає на нього, викликаючи певні емоції, змінюючи настрій. Таким чином, художній простір має психолого-концептуальні основи.

Що торкається мовного вираження простору в романі, то тут велику роль відіграють топоніми: назви міст, вулиць, площ, що географічно конкретизують пересування героїв, сприяють розвитку сюжету, виконують текстотвірну функцію. Для внутрішнього простору важливий опис інтер'єру, речей, що належать людям і виявляють їхні звички та уподобання. Характерною індивідуальною рисою стиля автора є переважне вживання ланцюжків перерахувань, які сприяють мовноекономічному та наочному опису просторової художньої картини.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кубрянова Е.С. Вступительное слово. Категоризация мира: пространство и время. – М., 1997.
2. Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Н.В. Гоголя. Избр. соч.: В 3 т. – Т. 1. – Тарту, 1993.
3. Genazino, Wilhelm. Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz. Reinbek bei Hamburg, 2004.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Буйницька – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Львівського національного університету ім. І.Франка

Наукові інтереси – лінгвопоетика художнього тексту.

КРИТИКА “ЧИТАЦЬКОГО ВІДГУКУ”: БАГАТОВИМІРНІСТЬ СТРАТЕГІЇ

Ольга ДОЛГУШЕВА (Кіровоград, Україна)

В статті розглянуті засадничі параметри критики “читацького відгуку”, яка по суті не є чітко вираженою літературознавчою теорією. Утім виокремлені принципи у своєму комплексі утворюють типологічну специфіку даної методологічної моделі.

Reader-response Criticism as one of the approaches towards analyzing literary works is considered in the paper. Embracing a number of ways in which the reader and the text interact, it outlines the typological framework of the strategy.

Сучасні підходи до інтерпретації літературних творів засвідчують полікритичну перспективу їхнього розгляду. Адже тлумачення одного твору з позицій різних методологій, підходів, критик змушує читача по-іншому побачити текст, віднайти його нові естетичні й концептуальні виміри. Утім самі методології також вирізняються неоднозначним вектором дослідження, чим в повній мірі виправдовують концепцію мультикультуралізму як одну з

ключових парадигм сучасного гуманітарного знання. Саме це зумовлює актуальність окресленої в статті проблеми.

Оскільки критика “читацького відгуку” (Reader-response criticism) не є чітко вираженою літературознавчою теорією, за мету в даній роботі ставиться визначення параметрів, що у своєму комплексі утворюють типологічну специфіку даної методологічної моделі.

Ще за античних часів мислителі цікавилися впливом, що чинить на глядача комедійне чи трагедійне дійство. Приміром, Арістотель, обмірковуючи природу душевної насолоди (*hedone*), веде мову про катарсис – очищення душі від певних афектів шляхом задоволення і сміху [1: 52,55,79]. Та й виокремлення високоміметичного й низькоміметичного мистецтва спиралося, передовсім, на тип емоційної та етичної реакції з боку глядача [2 (4: 646-650)].

В наш час, як відомо, критика “читацького відгуку” є стратегією західноєвропейських та американських фахівців, що зацікавилися самим процесом читання художнього твору. Переважна більшість критиків акцентують увагу на ментальних операціях і реакціях читача, який опановує, рядок за рядком, вірш чи прозу [4: 174]. Як зазначає С.М. Пригодій, “в такому разі, звичайно, посилюється аспект читача, елементи ж і складові художнього твору (наратор, сюжет, характери, стиль тощо) “розчиняються” в акті читання, що демонструє різні види очікування й помилок, зволікання й задоволення, зміни очікування й фрустрації в плінні читацького досвіду” [там само]. Дослідники сходяться на думці, що лише в читацькому сприйнятті художній твір набуває справжнього існування, тож і немає єдиного правильного його значення для всіх читачів. Як, додамо, не існує кінцевого, “остаточного” значення твору для одного й того ж читача.

Коло питань, на яких ґрунтується теорія “читацького відгуку”, доволі широке. Це, зокрема, фактори, які спричиняють читацький відгук, “історія самого сприйняття літератури” (на відміну від більш традиційної історії літератури), типи читачів, лакунарність твору, провокація “об’єктивного” тексту на “суб’єктивну” реакцію читача, горизонт очікувань тощо.

Визначна роль у створенні методології “читацького відгуку” належить німецьким літературознавцям Р.Яуссу та В.Ізеру. Оскільки обидва виходили з ідеї, що твір реалізується тільки в процесі читання, його безпосередньої зустрічі з читачем, то і предметом аналізу стає не сам твір, а його рецепція. Відповідно історія літератури поступається місцем історії рецепції [3: 16].

З позицій феноменології Вольфганг Ізер обстоює думку про двовимірність розгляду художнього твору: з одного боку аналізу піддається власне текст твору, з іншого – в рівній мірі – процеси, які беруть участь у реакції на прочитаний твір. Текстуальне наповнення твору пропонує кілька “схематичних моделей”, через які актуалізується його зміст. Найдійовішою такою схемою є конкретизація. Тож літературний твір має художню (*artistic*) та естетичну (*aesthetic*) іпостасі. Перша є виявом творіння автора, друга – читача. Відтак твір і текст не можуть бути ідентичними. Художній витвір є поняттям ширшим за текст, оскільки кожна його індивідуальна реалізація ґрунтується на окремих схемах, які містяться у самому тексті. Лише злиття тексту і читача уможлиблює існування літературного твору. Таке злиття не є фіксованим, воно завжди має залишатися віртуальним, адже воно не визначається ані самим текстом, ані читацьким настроєм (*disposition*) [11: 76].

Читацьке сприйняття само по собі є процесом динамічним, калейдоскопічним, у ході якого “проминають” спогади, натяки, точки зору тощо. За В.Ізером, кожне речення тексту передбачає наступне, пропонує перспективу розвитку, ширше розгортання, погляд вперед. Увесь процес нагадує реалізацію ймовірної реальності тексту, яка сприйметься лише як одна з можливих [11: 77].

Процес сприйняття, на думку німецького теоретика, не є плавним. У його ході читач неодмінно стикається з багатьма перешкодами. Приміром, з “руйнацією очікування”, лакунарністю тексту, іншими “гачками”, на які натрапляє реципієнт, блукаючи несподіваним текстовим лабіринтом. Такі неминучі бар’єри додають творові динамізму. Щойно плін тексту переривається, в роботу включається читач, щоразу змушений вдаватися до інтелектуальних, творчих шукань аби заповнити “прогалини” та “невизначеності” тексту, котрий лише почасти скеровує читацьку реакцію. Цим пояснюється і характер самого сприйняття. Це може бути антиципація / *anticipation* (передбачення, очікування),

ретроспекція / *retrospection* (повернення до раніше згадуваної інформації в тексті), фрустрація / *frustration* (розчарування, невдоволення), реконструкція / *reconstruction* (суб'єктивне відтворення фрагментів твору), сатисфакція / *satisfaction* (задоволення від процесу читання) [11: 77-78]. Усі ці прояви відгуку на твір можуть бути властиві одному й тому ж читачу і кожний новий акт прочитання є новою індивідуальною реалізацією тексту.

Не обійшли увагою німецькі теоретики літератури і типи читачів. В.Ізер розрізняє “імпліцитного читача” (*implied reader*), такого, що його “встановлює” сам текст і реакція якого на прочитане є почасти передбачуваною, та “актуального читача” (*actual reader*), відгук якого та текст є менш запрограмованим і ґрунтується на власному досвіді реципієнта. І оскільки інтерпретації підлягають одні й ті ж самі елементи твору та його цілісна структура, художній текст завжди допускає кілька можливих тлумачень, які водночас є правильними та хибними. Це можливо завдяки тому, що авторські інтенціональні акти все-таки якимось лімітують, але водночас й імпульсують творчі додатки читача [4: 175-176].

Одним із висхідних понять теорії Р.Яусса є “горизонт очікування”. Літературний твір, навіть якщо він видається новим, виникає не на порожньому місці, не у вакуумі. З парадигматичних міркувань німецький літературознавець окреслює коло, яке охоплюється цим “горизонтом” – очікування читача від нового тексту ґрунтується на його попередньому естетичному досвіді, пов'язаному із прочитанням та інтерпретацією інших художніх творів, усвідомленням цілої системи існуючих літературних форм, жанрів та стилів. Новий текст налаштовує свого читача на доволі конкретний тип сприйняття завдяки текстуальній побудові твору, явним та прихованим сигналам, алюзіям, тощо [12: 83]. Він змушує читача згадати щось знайоме, пробуджує емоції; початок тексту провокує очікування його середини й кінця. Для ілюстрації своїх міркувань критик наводить приклад сервантесівського “Дон Кіхота”, “горизонт очікування” від якого формується досвідом прочитання старовинних лицарських оповідок, в контексті яких пригоди останнього лицаря набувають ознак пародії [там само].

Не ігнорується тут Р.Яуссом і життєвий досвід реципієнта: усвідомлення дихотомії реальності та вигадки, буденного вжитку мови та її поетичного забарвлення, тощо. Цим розширюються рамки “читацького горизонту” [12: 84].

Утім “горизонт очікування” не завжди знаходить запрограмованої актуалізації. Твір може або задовольнити очікування, або їх перевершити, або повністю зруйнувати. У такий спосіб читач може зробити висновок про естетичну цінність твору, а літературознавець має змогу прослідкувати як змінюється “горизонт очікування” під час акту читання [там само].

Джонатан Каллер та Ролан Барт у своїй “теорії читання” керуються структуралістськими міркуваннями. Перший акцентує увагу на літературних умовностях, кодах, правилах, які зазвичай асимілюються компетентним читачем і слугують для структурування читацького досвіду. Водночас ці ж правила уможливають певною мірою й творчу активність інтерпретатора [4: 176; 7: 101-117]. Значення тексту, за Дж.Каллером, є не що інше, як досвід читача, що складається з вагань (*hesitations*), припущень, здогадок (*conjectures*), самовиправлень (*self-corrections*). Витлумачити твір – розкрити історію його прочитань [8: 59-60].

Р.Барт, зі свого боку, обстоює думку, що суть інтерпретації твору полягає не у пошуку його значення, а у відкритості його до безмежної кількості прочитань. Багаторазове читання твору більше не є споживанням; воно є грою, об'єктом якої щоразу є той самий, але й новий текст [5: 5, 15-16].

Ґрунтовну концепцію “афективної стилістики” (*affective stylistics*) висуває американський критик Стенлі Фіш. Головним для нього є дати відповідь на питання “що робить текст (речення, вираз, слово)?”, а не “що значить текст?”, а відтак з'ясувати, як діє текст на свідомість читача і навпаки. С.Фіш вважає, що значення будь-якого елемента тексту в його лінійній організації (просторовій послідовності слів) і є невизначеність, оскільки воно виникає не стільки на папері, скільки у свідомості читача. Процес читання перетворює цю послідовність на темпоральний плин досвіду читача. Останнім кожне слово в ланцюжку сприймається як подія, що залишає своєрідний відбиток у душі. Тож і ідея художнього твору розкривається через події-значення (*meanings as events*) [9: 73-74].

Утім аби збагнути подібні значення, читач має бути “озброєним”. Для С.Фіша таким є “інформований” читач (the informed reader) – людина доволі досвідчена (mature), “літературно компетентна”, яка спроможна охопити усі прояви художнього дискурсу від “локальних” тропів й до цілих жанрів. “Зброя” такого читача – у його володінні цілим спектром “семантичного знання” (включно з ідіомами, сталими виразами, діалектами тощо) [9: 86-87].

Інший аспект “критики читацького відгуку”, що тяжіє до психоаналізу, знаходимо у Нормана Холланда. У своїй теорії він оперує поняттями “цілісність” (unity), “індивідуальність, ідентичність” (identity), “текст” (text) та “власне я” (self). Сутністю художнього твору є проекція фантазій, породжених взаємодією підсвідомих бажань і захисних механізмів, що й формують специфічну “ідентичність” автора. В процесі читання та інтерпретації ми використовуємо художній твір, щоб самовизначитись в свою чергу. Це відбувається через “зіткнення” власних фантазій, очікувань, захисних механізмів з авторськими. Читач перетворює зміст фантазій, пропущених крізь захисні механізми, у “змістову єдність”, яка і є специфічною інтерпретацією твору читачем. Текст стає частиною психіки реципієнта, а читач – частиною тексту, що ще раз підтверджує думку про неможливість існування універсального значення художнього твору [10: 122-124].

Переймаючись питанням, чому різні читачі (з різних країн та різних епох) отримують задоволення від одних і тих самих речей (фантазій), а один і той самий читач насолоджується багатьма речами, Н. Холланд доходить до висновку, що кожний реципієнт в процесі сприйняття знов створює текст у відповідності до своїх уподобань та підсвідомих орієнтацій. Тож текст стає знаряддям ідентифікації особистості читача [10: 126].

Своєрідній ідентифікації піддається і власне Я дитини, яка читає або слухає казки, твердить Бруно Беттелхайм. У даному випадку казка має багатофункціональну орієнтацію: вона і розважає дитину, і стимулює її уяву, і розвиває розумові здібності, і допомагає визначитися дитині з емоційними проявами, і через подолання внутрішніх страхів утверджує віру дитини в себе та в своє майбутнє, дає відповіді на питання в рамках так званої “екзистенційної дилеми” (existential dilemma) тощо. Механізм впливу казки на особистість, що формується, дуже складний, адже він діє на кількох рівнях – “свідомому, передсвідомому, несвідомому” (the conscious, the preconscious, the unconscious mind). І чим більше “досвіду переживань і подолань” набуде дитина через світ фантазії (enchantment), тим легше їй буде адаптуватися до реального світу [6].

Звичайно, розглянутими векторами критика “читацького відгуку” не вичерпується, як і не вичерпується форми і види взаємодії твору й читацького світу. Проте, для літературознавця найважливішим залишається сам аналіз художнього витвору під кутом зору даної методологічної моделі, що розкриє шлях для досягнення його нових проявів та ще однієї “множинності” інтерпретацій.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аристотель. Риторика // Античные риторика. Переводы. – М.: Изд-во Московского гос. ун-та, 1978. – С.15-164.
2. Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т.4. – 830 с.
3. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики. // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник /Ред. Р.Т. Гром'як. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 6-20.
4. Пригодій С.М. Критика “читацького відгуку” (Reader-Response Criticism) (на матеріалі оповідання “Падіння Дому Ашерів” // Пригодій С.М., Горенко О.П. Американський романтизм. Полікритика. – К.: Либідь, 2006. – С. 174-194.
5. Barthes, R. *S/Z. An Essay.* / translated by Richard Miller – NY: Hill and Wang, 1996. – 267 p.
6. Bettelheim, B. *The Uses of Enchantment.* – NY: Penguin, 1976. – 339 p.
7. Culler, J. *Literary Competence* // reprinted from Jonathan Culler, *Structural Poetics* by permission of the publishers: Cornell University Press and Routledge and Kegan Paul Ltd. – P. 101-117.
8. Culler, J. *Literary Theory. A Very Short Introduction.* – NY: Oxford UP, 2000. – 139 p.
9. Fish, S. *Literature in the reader: Affective Stylistics* // reprinted as the Appendix to *Self-Consuming Artifacts.* – Berkeley: University of California Press, 1972. – P.70 – 100.
10. Holland, N. *Unity Identity Text Self* // reprinted from: PMLA, 1975, N. 90. – P.118 – 133.
11. Iser, W. *The Reading Process: A Phenomenological Approach* // reprinted from *The Reading Process*, R.Cohen, ed., *New Directions in Literary History* (1974). – P. 76-82.
12. Jauss, H.R. *From 'Literary History as a Challenge to Literary Theory'* // *New Literary History*, N. 2 (1967). – P. 82-89.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Долгушева Ольга Валеріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: інтерпретація художнього тексту, порівняльне літературознавство.

СУГГЕСТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Елена ЖДАНОВА (Ставрополь, Россия)

У статті розглянуто механізми сугестивного впливу на особистість за допомогою поетичного тексту. Матеріалом дослідження слугують тексти В.Хлебнікова.

The mechanisms of suggestive influence to the personality with the help of poetical text are under consideration in the article. Studying materials are the texts by V.Khlebnikov.

Одна из движущих сил человеческого развития – желание воздействовать на себе подобных – воплощается в понятии суггестии. Языковые механизмы воздействия на сознание и/или подсознание человека сегодня пытаются использовать везде: в рекламных текстах и средствах массовой информации, педагогике и политике, религиозной практике и литературе. Именно поэтому изучение языковых приемов и средств суггестивного воздействия сегодня представляется особенно важным и актуальным.

Целью нашей статьи является изучение явного и скрытого внушения, осуществляемого через текст.

Выделяется группа специальных текстов, непосредственно реализующих суггестивную функцию: заговоры, заклинания, мантры, молитвы, позднее – формулы гипноза и аутотренинга. С древнейших времен люди пытались создать тексты, способные материализовать волю говорящего, так или иначе изменить положение вещей. Основная роль в этом процессе принадлежала тем, кто владел сакральным знанием – жрецам, первым хранителям тайны Слова. Вербальная часть осуществляемого ими обряда постепенно приобретала все большее значение. Со временем ритуальные действия постепенно оказались вытеснены их словесным сопровождением. Так сформировались древнейшие суггестивные тексты, в которых сконцентрировалась энергия обрядовых действий. Слово как таковое стало основным средством реализации прагматической функции обряда, а сами суггестивные тексты обрели коммуникативную маркированность. Их и сегодня отличают общие формальные и семантические признаки: наличие вокативов, призывов, вопросов, просьб, угроз, особое композиционное членение.

Поэзия как искусство слова с древнейших времен рассматривалась как нечто магическое, сакральное. Известно, что слово в поэзии отличается необыкновенной многомерностью. Именно поэтический текст дает возможность проявиться всем компонентам значения слова. Различные оттенки смысла взаимодействуют, усиливая и укрепляя друг друга, образуя новое – синтетическое – значение, что и ведет к сакрализации текста.

Рассматривая поэтический текст как семиотическую систему, содержащую «веер языков» и не предполагающую однозначной интерпретации, можно выявить в его организации точки пересечения со структурой традиционных суггестивных текстов. Это, например, наличие рифмы, строфическая разбивка, повторы на разных уровнях текста, приемы языковой игры (анаграммирование, палиндромия, глоссолалия), особое употребление собственных имен. В этом отношении наиболее интересны те произведения, авторы которых заявляли о своем намерении придать тексту специальные суггестивные свойства. Так, в поэзии В.Хлебникова преднамеренное внушение носит характер фасцинации – специально организованного словесного воздействия, предназначенного для уменьшения потерь семантически значимой информации при восприятии сообщения реципиентами, за счет чего повышается возможность ее воздействия на их поведение. Внимание уделяется не только слову, но и его составляющим: «... Все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова».

Тексты выстраиваются В.Хлебниковым в соответствии с фонетической и грамматической структурой языческих суггестивных текстов. Непонятность, запутанность речи, усложненность языкового сигнала со времен язычества воспринимается как недоступный сознанию непосвященных символ *чужого, иного*. Отсюда – убежденность поэта в том, что «непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком,