

ХУДОЖНЄ СЛОВО МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО: ПРОСТІР ЕСТЕТИЧНОГО ДІАЛОГУ

Досліджується простір формування естетичного діалогу між автором та реципієнтом. Стиль є одним із ключових чинників здійснення процесу комунікації. Увага також акцентується на таких важливих аспектах, як модифікація та накладання оповідних форм, неспівмірність художнього і реального часу, наявність недомовлених місць, що проєктуються на читача. Рецептивну значущість вказаних прийомів моделювання художньої дійсності комплексно простежено на прикладі прози Миколи Вінграновського, яка диференціюється різним ступенем залучення читача у творчий процес.

Ключові слова: рецепція, естетичний діалог „автор ↔ читач”, стиль, мовно-мовленнєвий лад, художня образність, сюжетно-композиційний рівень твору.

Явище естетичного впливу художнього тексту на реципієнта – різносторонньо досліджувана тема літературознавчих праць ХХ ст. Для прикладу, В'ячеслав Брюховецький простежує особливості літературно-критичної діяльності [2], Роман Гром'як аналізує теоретичні проблеми сприймання, узагальнюючи досвід попередників, зокрема Івана Франка [5], Марія Зубрицька характеризує процес читання як соціокультурний феномен [9], Григорій Сивокінь акцентує на питанні сприймання художньої літератури, її історії та функціях [14], Ольга Червінська зосереджується на історико-методологічних та теоретичних засадах рецептивної поетики [17] тощо.

Проблему стилю прози Миколи Вінграновського частково досліджують Іван Дзюба, Тарас Салига, Михайло Слабошпицький та ін. Так, Іван Дзюба виокремлює ліричність та суб'єктивність манери Миколи Вінграновського-прозаїка, насаженої спонтанною грою уяви, акцентує на новаторстві жанрової форми „хімерного” історичного роману, що презентує міфотворчість автора [6, с. 9]. Тарас Салига вказує на такі риси стилю, як поетичність мислення й прози письменника, своєрідність кінематографічного сприйняття й монтажність [13, с. 131-133]. Михайло Слабошпицький простежує особливості суб'єктивізму оповіді та сюжету [15, с. 176] тощо. Однак той аспект індивідуальної стильової манери Миколи Вінграновського, який, так би мовити, змушує читача активно включитися в процес декодування, і досі залишається поза увагою літературознавців. Спробою виокремити рецептивне завдання прози письменника і зумовлена новизна й актуальність запропонованого дослідження.

Мета: простежити процес впливу художнього слова Миколи Вінграновського на реалізацію естетичного діалогу між автором та реципієнтом.

З мети роботи випливають завдання:

— змоделювати особливості художньої комунікації, зумовлені творчим наставленням Миколи Вінграновського;

— охарактеризувати специфіку індивідуальної стильової манери письменника, виділяючи такі рівні естетичної взаємодії, як мовно-мовленнєвий, образний та сюжетно-композиційний.

Слушну думку щодо реалізації стилю висловлює Олександр Штепан. На його переконання, стиль проявляється у „дискурсивних намірах (що хоче сказати автор) і семіотико-нарративному виконанні (що вдалося сказати)” [18, с. 141]. У цьому визначенні закладені погляди, що сягають своїм корінням у глибини досліджень Ганса Роберта Яусса (поняття „оповідних стратегій” тексту та читацького „горизонту очікування”) [19], Вольфганга Ізера (орієнтація авторської свідомості на „імплицитного читача”, який в процесі рецепції має заповнити певні „прогалини”, свідомо залишені в тексті) [10], Умберто Еко (присутність „Зразкового Читача”, на якого проєктуються авторські інтенції) [8] та ін. Як бачимо, у стилі візуалізуються авторські емоції та реакції, зумовлені аспектом декодування художнього тексту.

У зв’язку зі сказаним, можемо виокремити теоретичні питання щодо взаємодії автора і читача. Припускаємо, що розмаїті естетичні реакції реципієнта внаслідок здійснення процесу художньої комунікації виникають у випадку:

а) збіг (накладання) оповідних стратегій автора та „горизонту очікування” читача;

б) розбіжність авторських „оповідних стратегій” із „горизонтом очікування” реципієнта. У цьому випадку відбувається явище зіткнення двох свідомостей, що модифікує простір художнього діалогу і проєктує відповідні естетичні реакції;

в) авторської орієнтації на „Зразкового Читача” (за Умберто Еко), який „слухняно” декодує зумисне закладені в тексті хибні інтенції. Ключ до сприймання зазвичай знаходиться наприкінці твору. Реципієнт, переосмислюючи прочитане, усвідомлює власну „ошуканість”, однак унаслідок цього виникають певні естетичні реакції, що й було метою „оповідної стратегії” тексту.

Усвідомлення автором рецептивної впливовості художнього образотворення, моделювання сюжетно-композиційних зв’язків простежуємо на прикладі оповідання „Гусенятко” Миколи Вінграновського. Процес декодування названого тексту вирізняється наявністю в ньому цілеспрямованих авторських інтенцій, зумовлених творчим наставленням прозаїка. Щоб увиразнити їх, звернемося до спогадів письменника Романа Дідули, який розповідає історію своєї подорожі з Миколою Вінграновським Десною, де, власне кажучи, мали відбуватися зйомки фільму „Довженко. Щоденник”. Роман

Дідула фіксує ось яке ставлення Миколи Вінграновського до трансформації образу води в оповіданні „Гусенятко”, висловлене прозаїком у діалозі: „ – А скажіть, як я написав воду в „Гусенятку”?” – „Миколо, там така вода – такої води в нашій літературі ще не було!”, а потім додає: „Хто з письменників не любить похвали, це ж єдиний справжній гонорар: Микола Степанович посміхається усмішкою дитини” [7, с. 124]. Із наведеної цитати помітно, що Микола Вінграновський чітко проектував вплив прийомів художнього образотворення на сприйняття реципієнтом образу води. Вона в аналізованому оповіданні – персоніфікована, виступає повноцінним персонажем, здатним брати активну участь у сюжетних перипетіях: „На струмені вода була не така, як при очереті. При очереті вода комизиста, вредна, то те їй не те, то те <...>; на струмені вода гінка і вільна, вона, ця струмінна вода, не питає, хто по ній пливе і до кого <...>, аж дно під цією водою дзвенить...” [3, с. 288-289]. Або, наприклад: „Вода під крилом пручалася, хихотіла, і судаки під гніздом клацали зубами” [3, с. 289].

Ключовим є образ води і в інших творах Миколи Вінграновського, зокрема в повісті „Літо на Десні”. Тут він моделюється в особливому – деснянському – ракурсі: „Вільна Десна з-за моєї спини сірим світлом влилась у намет” [3, с. 198]. Зрештою, образ води можна вважати домінантним у прозі Миколи Вінграновського („Скрина”, „Кінь на вечірній зорі”, „Манюня” тощо), на що звернула увагу також Людмила Тарнашинська, аналізуючи „міфологему води” автора „в структурі Космо-Психо-Логосу як інформаційного коду українства” [15, с. 263-279].

Як уже неодноразово зазначалось дослідниками творчості Миколи Вінграновського, письменник надзвичайно бережливо й чуйно ставився до навколишньої природи, прагнув уловити й передати на письмі найтонші порухи душі й серця, емоції та переживання, викликані побаченням. Усю розмаїтість бурхливих почуттів і вражень митець намагається змоделювати у своїх творах, викликати естетичні реакції реципієнта, залучивши його до прекрасних хвилин співпереживання. Основою більшості картин природи, модифікованих письменником у прозі, є враження, здобуті під час мандрів Миколи Вінграновського з друзями та колегами Десною, Дністром, Прутом, Черемошем і навіть Далеким Сходом, зафіксовані у спогадах Мирослава Лазарука [11], Леоніда Горлача [4] та ін.

Послідовна орієнтація на реципієнта простежується й у таких творах з елементами автобіографізму, як „Не дивись мені в спину” та „У глибині дощів”. Явище проєкції авторських інтенцій зумовлене, на нашу думку, кінематографічною тематикою текстів. Наприклад, оповідання „Не дивись мені в спину” ґрунтується на принципі зіткнення двох світів – художнього, що ототожнюється зі знімальним процесом, і умовно реального світу твору, який модифікує художню дійсність. Однак текст містить і третій рівень – візуалізацію внутрішнього сюжету. Внаслідок цього виникає, так би мовити,

потрійне накладання часів: умовно реального, художнього і кінематографічно-мистецького. Припускаємо, що виокремлена багатогранність змісту і форми твору зумовлює множинність прочитань, оскільки реципієнт неначе знаходиться на перетині кількох естетичних рамп. У зв'язку з цим, авторський текст із наявністю вказаних ознак активізує плідну читацьку співпрацю й потребує кмітливого та уважного реципієнта. Сприймання твору урізноманітнюється ще й використанням образів сивого коня й покаліченого лелеки, які містять очевидне міфолого-семантичне нашарування і символізують вічні антиномії людського існування – життя і смерть.

Розповідач повісті „У глибині дощів”, будучи ініціатором і безпосереднім учасником знімального процесу, неодноразово замислюється над якістю відзнятого матеріалу, тобто виконує функції досвідченого і критично налаштованого реципієнта, який оцінює своє творіння, так би мовити, зі сторони. Зосередженість головного героя на художній діяльності, проблемах образотворення зумовлює накладання оповідних форм та закономірну для кіномистецтва зміну ракурсу бачення. На перший погляд, оповідь ведеться від імені головного героя-режисера, відтак, – відчувається присутність наратора, від волі якого залежить подальший розвиток сюжету, його хід та композиційні особливості.

У зв'язку з цим, розповідач одночасно ніби виконує функції двох суб'єктів художньої комунікації – автора і реципієнта. Під час знімального процесу домінує активне творче начало, яке зіставляється з позицією всезнаючого автора як деміурга. Однак у кінозалі при перегляді відзнятого матеріалу на перший план виступають невпевненість у таланті, хвилювання за свій витвір, що властиво істинному митцю. Водночас розповідач повісті „У глибині дощів”, як уже зазначалось, постає уважним та досвідченим реципієнтом, що критично оцінює власний продукт естетичної діяльності. У цьому випадку простежується двосторонній діалогічний зв'язок між учасниками художньої комунікації: автором ↔ наратором ↔ головним героєм ↔ персонажем картини. Названі оповідні інстанції взаємодоповнюються та накладаються, внаслідок чого виникає ефект поліфонічності твору. Кожен з учасників художньої комунікації виконує певну роль у диференціації реципієнтом семантичних значень тексту, проектує виміри процесу його декодування.

Охарактеризована багатогранність, множинність прочитань прози Миколи Вінграновського свідчить про своєрідність індивідуальної стильової манери автора, в якій вирізняється орієнтація на адресата як кінцеву ланку у тріаді „автор-твір-читач”.

Способом проектування естетичного діалогу між автором та реципієнтом вирізняється також оповідання „Козак Петро Мамарига” Миколи Вінграновського. Оповідач, від імені якого ведеться виклад, формально не присутній у тексті. Він виступає всезнаючою особою,

яка осмислює сюжетні колізії з емоційно-аксіологічного погляду. Оповідач, опрацьовуючи історичний матеріал, моделює власне бачення образу козака Петра Мамариги, спонукаючи реципієнта мислити у ракурсі запропонованого матеріалу – фактів, що вразили його свідомість та уяву і спонукали до креативних дій. Читачеві демонструються слава й відвага Петра Мамариги, розповідається фантастична та захоплива історія козацької хитрості й винахідливості.

Усі названі прийоми модифікування художньої дійсності в поєднанні з фольклорними лексико-стилістичними засобами і темпоритмом оповіді сугестують враження фантастичного світу казок та героїчного виміру дум: „Закуняв у воді з очеретиною в роті і Петро Мамарига. Раз ніч – і всім людям, і звірам хочеться спати, то чого б то і славному козаку Петру Мамаризі хоч не поспати, то покуняти?” [3, с. 334] . І лише останнє речення твору наповнює текст особливим діалогічним змістом та спонукає читача по-новому осмислити прочитане і сприйняте: „Козак Петро Мамарига сидів з кобзою на траві перед козаками, і срібна чарочка була біля його колін, і скільки на мене не дивися, все одно не вгадаєш, – Гивор стояв за козаком Петром Мамаригою і дивився через його плече” [3, с. 335].

У зв'язку зі зміною оповідного ладу, можемо виокремити кілька вимірів здійснення художньої комунікації, які виявляються в оповіданні „Козак Петро Мамарига”:

- 1) діалог автора з культурною традицією та історичним минулим;
- 2) діалог між оповідачем і „Зразковим Читачем”, завдяки якому реалізуються авторські „оповідні стратегії”;
- 3) внутрішній діалог головного героя із собою;
- 4) діалог персонажів твору.

Отже, художня комунікація між автором та реципієнтом у прозі Миколи Вінграновського відбувається при взаємодії трьох рівнів – мовно-мовленнєвого, образного та сюжетно-композиційного, які становлять основу характеристики індивідуальної стильової манери митця.

Цікавою стосовно рецептивних намірів можна вважати його новелу „Бинь-бинь-бинь”. Основні тенденції сприймання тексту імпліцитно закладені вже в заголовку, що вказує на слуховий ефект, викликаний звуком дзвоника, прив'язаного до шиї теляти. Назву твору можемо зіставити і з дитячим мовленням. Уявлення про орієнтацію оповіді на дитячу аудиторію, ймовірно, виникне під час читання. Модельованому враженню сприятиме і використання інфантилізмів, слів-близнят, демінутивів: „кусь-кусь” [3, с. 316], „мах-мах” [21, с. 315], „мань-мань-мань” [3, с. 316], „Биньочка”, „руденьке” [3, с. 316]. Водночас вважаємо, що назва новели не проектує одноплосинне враження, оскільки в ній присутній ще й внутрішній семантичний рівень – звук дзвоника символізує церковний дзвін. Асоціація з його рівномірним відлунням вирине у процесі остаточного сприйняття і проходитиме лейтмотивом крізь усю тканину твору. А

монотонність звучання, як відомо, сповіщає населення про якусь трагічну подію. Припускаємо, що автор, діалектично поєднавши враження дитячого тексту з семантичним концептом смерті, оприявленим у новелі, формує площину діалогічної взаємодії з реципієнтом і проектує виникнення естетичної реакції.

Читацький „горизонт очікування” від тексту з ключовою номінацією „бинь”, очевидно, буде спроектований на твір дитячої тематики, насичений слуховими ефектами. Однак автор пропонує оповідь іншого плану, навмисно залучивши специфіку дитячого сприйняття дійсності і мовлення. Внаслідок цього виникає високий рівень душевної напруги реципієнта і відбувається катарсис – очищення через переживання. Таким чином, назва твору також виступає „оповідною стратегією” автора, що розгортається на мовно-мовленнєвому рівні і відображає індивідуальну стильову манеру прозаїка, який прагне сугестувати естетичну реакцію реципієнта, залучивши його до художнього діалогу.

Привертає увагу й специфіка сюжетно-композиційного рівня новели. Оповідь відбувається у площині внутрішнього сюжету, оскільки розповідач і водночас головний герой твору переломлює все побачене крізь призму власного світогляду і сприйняття. Внутрішній монолог розповідача містить спогади, що є своєрідними міні-сюжетами в структурі твору. Вони не тільки доповнюють зміст, а й слугують засобом розкриття авторських інтенцій, проєктованих на „Зразкового Читача”. Внаслідок цього можемо говорити про наявність діалогічності в аналізованому тексті, на теоретичному аспекті моделювання якої акцентує Зофія Мітосек, аналізуючи праці Михайла Бахтіна. У нашому випадку, кажучи її словами, це „прихований діалог персонажа з самим собою”, а також „діалог автора з певними ідеями й традиціями” [12, с. 286]. Головний герой безупинно розмовляє про довколишні події. У внутрішньому діалозі він намагається себе переконати („йй-богу, як буду рости, то виросту хлібом” [3, с. 314]), знайти причину нещастя („Коли б наша хата та була не від поля! Коли б не було цього вигону та глинища не було” [3, с. 314]), вибрати кращу нагоду для порятунку („Треба бігти за димовою завісою. Ще трохи зачекаю та й побіжу” [3, с. 315]) тощо. Дитячу душу, переповнену сум’яттям, полонять думки про відсутність мами, про постійний шум і гам навкруги: „Гу-гу, та й усе. Ну й гугукайте, щоб вам гугукало вже в печінках” [3, с. 316]. Щоб якимось відмежуватись від довкілля, головний герой занурюється у світ спогадів, у той час, „коли ще тато головував” [3, с. 316], „коли ми лежимо на печі, а у печі під нами булькотить борщ” [3, с. 318]. Із цих коротких ремарок реципієнту стає зрозумілим устрій і матеріальне становище хлопчика. Відтак і, здавалось би, незначні деталі попереднього способу життя свідчать про тугу за втраченим і приреченість ситуації, що склалась.

Створюване враження посилюється за допомогою епізоду „поїдання жаб” італійцями („було б знати, коли ще батько головував, то таких котлет можна було б наробити! Тоді ж жаби були – ого-

го!” [3, с. 317]). Названий фрейм містить інформацію, яку читач без особливої складності усвідомлює з контексту, адже, за Умберто Еко, „фрейм – це ніби щось середнє між „дуже вичерпним” енциклопедичним семемним представленням <...> і окремим випадком надкодування” [8, с. 46]. У нашому випадку, явище „надкодування” – це насамперед всепереможний голод, посилений спогадами з колишнього життя, і скрізь чигаюча смерть. Тому загибель телятка Биня у воєнний період є закономірністю реальності. Це код, при розшифруванні якого реципієнт наштовхується на думку про екзистенційну приреченість людського буття.

Твір „Женя” Миколи Вінграновського вирізняється способом художнього викладу та сюжетно-композиційною організацією, що сугестують розмаїті естетичні враження. Оповідання радше нагадує вихоплену з контексту розповідь жінки, яка їде до брата. Оповідь ведеться від першої особи зі спорадичним вкрапленням чужої прямої мови, переданої головною героїнею, що свідчить про належність цих мовленнєвих одиниць до її власних слів.

Прикметно, що текст характеризується абсолютно відкритою структурою як початку, так і кінця твору, на що, зокрема, вказують і формальні засоби. Наявність обірваних незавершених речень створює враження стрибкоподібності, миттєвої передачі мисленнєвих процесів. Виокремлений прийом дозволяє говорити про присутність у тексті „недомовлених місць”, які лише дають поштовх до асоціювання і завершення читачем розпочатої думки. У такий спосіб реципієнт постійно залишається в напрузі під час декодування тексту, намагаючись не втратити ниточку семантичних зв'язків між реченнями. Автор, раптово починаючи і різко обриваючи оповідь, налаштовує читача на узагальнення типовості долі головної героїні: сприймання її життя як одного окремого випадку із сотні подібних.

Із перших речень твору розповідь ґрунтується на постійних протиставленнях, які спрямовують читацьку увагу у відповідне русло: „Я ще молода. П'ятдесят маю. І пенсію – п'ятдесят п'ять”, „Став би! Став би!.. Не стає, не став, бо і йому ж робота”, „У хаті – хрестись. Хоч хрестись, хоч тікай” [3, с. 336]. На нашу думку, використаний прийом „оберігає” авторський текст від вільночитань, означає можливе коло рецепції. Монологічний виклад у формі „запитань-відповідей” також свідчить про діалог героїні з собою, бажання людини виговоритись. А присутність у тексті вмонтованої розповіді про випадок із воєнних часів із гумористичним нашаруванням, загалом не характерним для того періоду, різносторонньо розкриває образ головної героїні.

Як бачимо, композиція невеликого за обсягом твору має форму „оповідання в оповіданні”, що значно розширює горизонт читацьких очікувань, збільшує кількість рецептивних рефлексій і генерує множинність сприймання. Аналізований твір, на нашу думку, належить до таких, що не передбачають одноразового прочитання, а потребують наступних, більш детальних проникнень у художню

структуру. Завдяки цьому відбуватиметься новий процес декодування закладених у тексті інтенцій. Кожне наступне прочитання буде реалізовувати та модифікувати особливості художньої комунікації автора.

Творче наставлення Миколи Вінграновського, своєрідність його образотворення сугестує множинність прочитань і рефлексій, реалізуючи закладені інтенції та проектуючи естетичне враження. Модифікація і накладання оповідних форм, неспівмірність художнього й реального часу, наявність недомовлених місць у його творах слугують читачеві засобами розкриття специфіки художнього слова автора. Згідно із цим, індивідуальна стильова манера Миколи Вінграновського-прозаїка, втілюючись на мовно-мовленнєвому, образному та сюжетно-композиційному рівнях, формує простір для здійснення естетичного діалогу між автором та реципієнтом.

1. *Бахтин М.М.* Естетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 443 с.
2. *Брюховецький В.* Специфіка і функції літературно-критичної діяльності / В'ячеслав Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1986. – 172 с.
3. *Вінграновський М.С.* Вибрані твори : у 3 т. / Микола Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 3 : Повісті й оповідання. – 2004. – 352 с. – (Серія „Маєстат слова”).
4. *Горlach Л.* В пошуках живого китаєця: пам'яті Миколи Вінграновського / Леонід Горlach // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 201. – С. 203-223.
5. *Гром'як Р.Т.* Давнє і сучасне: вибрані статті з літературознавства / Р.Т. Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 1997. – 272 с.
6. *Дзюба І.* Історичний міф Миколи Вінграновського: передмова / Іван Дзюба // Вінграновський М.С. Вибрані твори : у 3 т. – Т. 2 : Северин Наливайко : роман. – Тернопіль : Богдан, 2004. – С. 5-9.
7. *Дідула Р.* Він грав слово, як ніхто: спогади / Роман Дідула // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 200. – С. 119-132.
8. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. М. Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
9. *Зубрицька М.* Homo legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
10. *Ізер В.* Процес читання, феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер ; [пер. М. Зубрицької] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 349-367.
11. *Лазарук М.* „Віч-на-віч із майстром” / Мирослав Лазарук // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 198. – С. 99-102.
12. *Мітосек З.* Література як діалог / Зофія Мітосек ; [пер. з польськ. В. Гуменюка] // Мітосек З. Теорії літературних досліджень. – Сімферополь : Таврія, 2005. – С. 279-307.
13. *Салига Т.Ю.* Микола Вінграновський : літературно-критичний нарис / Т.Ю. Салига. – К. : Радянський письменник, 1989. – 167 с.
14. *Сивокін Г.М.* У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої

- літератури, її історії та функції / Г.М. Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с.
15. Слабошпицький М. Сюжет нервів, вболівань, радості... : проза Миколи Вінграновського / Михайло Слабошпицький // Вітчизна. – 1986. – № 11. – С. 174–178.
 16. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 534 с.
 17. Червінська О.В. Рецептивна поетика : історико-методологічні та теоретичні засади : навчальний посібник / Ольга В’ячеславівна Червінська. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.
 18. Штепан О. Стилетвірні риси літературного імпресіонізму / Олександр Штепан // Філологічні семінари : зб. наук. праць / голова редкол. М.К. Наєнко. – Вип. 6 : Література як стиль і спогад. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2003. – С. 139-148.
 19. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс ; [пер. Ю. Прохаська] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – [2-е вид., доп.] – Львів : Літопис, 2001. – С. 368-405.

Summary

In the presented article the field of formation the aesthetic dialogue between the author and the recipient is investigated. In our opinion style – is one of the main aspects of the process of communication. A special attention is also emphasized on such important aspects as modification and displacing of narrative forms, incompatibility of artistic and real time, the presence of unspeakable places that are directed on the reader. The receptive importance of indicated devises of modeling of artistic reality is completely followed in Mykola Vinhranovs'kyi's prose, that is differentiated by varies degree of involving the reader into the creative process.

Key words: recepience, the aesthetic dialogue „author - reader”, style, linguistic style, artistic figurativeness, plot and compositional level of the writing.

Стаття надійшла до редколегії 23.10.2009