

РЕЦЕПТИВНИЙ ДИСКУРС МАЛОЇ ПРОЗИ: НАРАТИВНА КОНФІГУРАЦІЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Процес сприймання твору, започаткований першим читанням, є своєрідною психологічною проекцією особистості читача. Він безпосередньо визначається позалітературним контекстом, а також рівнем культурно-естетичної інтегрованості особи у систему координат, що форматує як смислову сутність літератури, так і ставлення та сприймання різновіддаленої та різновартісної для сучасності читача літератури попередньої епохи (чи культурно-історичних епох). Тому є підстави аналізувати рецепційне середовище як концентрацію очікуваних реакцій та ймовірних оцінок деякої метаперсональної спільності, як спосіб зреалізувати бачення літературного дискурсу в його цілісності й актуальності відносно часового в історичному розумінні зрізу.

З позицій екстраполювання поетологічних аспектів інтермедіальності на матрицю наративної типології досліджуються окремі твори Володимира Винниченка, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського початку ХХ століття.

Ключова слова: *наратор, наративна конфігурація, рецептивна площина, інтерпретаційні зусилля, інтермедіальні елементи, Винниченко, Кобилянська, Коцюбинський.*

Погляд Ж.-П. Сартра на літературний об'єкт, що перебуває в постійному русі, позначився на основних принципах наратології Ж. Женетта, який досить часто послуговується поняттям „запаморочення” і до семантики якого поступово приєднуються різні площини існування культурних феноменів – особливості та базові закони функціонування мови, літератури, позалітературного простору. Активізація новітнього методологічного пошуку не випадково відбувається у широкому полі міжпредметного синтезування, поєднання принципів осмислення мистецьких явищ різних гуманітарних дисциплін. Традиція інтермедіального дослідження художнього тексту знаходить способи свого розвитку і розширення методологічного інструментарію. Започаткований М.П. Алексєєвим („Тургенєв і музика”, 1918 р.) підхід порівняльного літературознавчого дослідження на рівні інтертекстуальності набув значного розвитку, давши підстави для формування диференційованого вивчення специфіки літературного твору в параметрах інтермедіальності як значно ширшого філософсько-естетичного тлумачення не лише сенсу зафіксованого текстом, але й способів його оприявлення. Продуктивність інтермедіальної методики прочитання, рецепції та інтерпретації згодом довели М. Каган, М. Бахтін, Д. Лихачов, І. Ільїн, Ю. Лотман, Ю. Кристева, Р. Барт, В. Руднев, І. Смірнов, Н. Тішуніна. Загалом сформована методологія

інтермедіального літературознавчого дискурсу диференціює предметне дослідження тексту на трьох основних рівнях: в аспекті поетологічних параметрів для синтезування різноманітних чинників презентації художнього світу; в просторі комунікації світу твору з позатекстовими чинниками; у системі поліфонічного координування сенсу літературного твору з потенціалом інших видів мистецтва. Водночас відкривається досить цікава перспектива наукового синтезу на рівні методологічних принципів та підходів до пізнання сенсу літературно-мистецького явища та основних стилетвірних чинників. Тому виправданою видається спроба поєднати інтермедіальні методики з напрацюваннями наратології як одного із провідних напрямів сучасної гуманітаристики, аби дослідити деякі параметри поетики прозового тексту – передусім на рівні рецепції та інтерпретації сенсу твору. Структуралістські концепції Ж. Женетта, Ц. Тодорова, В. Шміда, Р. Гром'яка, М. Ткачука, І. Папуші, М. Руденко та інших дослідників виразно корелюють із міждисциплінарним потенціалом дослідницького дискурсу, відкривають широке поле методологічного синтезування.

Однією з важливих, на наш погляд, проєкцій інтермедіальності у просторі художнього тексту є його рецептивна множинність. Способи оприявлення рецепції значною мірою конкретизуються численними текстовими модифікаціями наративного центру. Процес сприймання твору, започаткований першим читанням, є своєрідною психологічною проєкцією особистості читача. Він безпосередньо визначається позалітературним контекстом, а також рівнем культурно-естетичної інтегрованості особи у систему координат, що форматує як смислову сутність літератури, так і ставлення та сприймання різновіддаленої та різновартісної для сучасності читача літератури попередньої епохи (чи культурно-історичних епох). Тому є підстави аналізувати рецепційне середовище як концентрацію очікуваних реакцій та ймовірних оцінок деякої метаперсональної спільності, як спосіб зреалізувати бачення літературного дискурсу в його цілісності й актуальності відносно часового в історичному розумінні зрізу.

Одним зі знакових періодів історії української літератури є кінець ХІХ – початок ХХ ст. – як засновок нових технік зображення, його проблемно-жанрового, образного, стильового структурування, його показового тяжіння до психологізації та суб'єктивізації викладу. Іван Франко пояснював своєрідність художньо-естетичної практики в новітній українській літературі особливостями комунікативного дискурсу, стверджуючи, що „наш новочасний діалог – се гра питань і відповідей, діалог, взорований на новочасних драмах і комедіях, у певній мірі завжди зворушливий, емоціональний і направлений просто „до речі” [18, с. 8]. Це засвідчують знакові для утвердження нового літературно-художнього стилю твори М. Коцюбинського, Г. Хоткевича, М. Яцківа, В. Винниченка, О. Кобилянської, Л. Мартовича. Характеризуючи другу половину ХІХ ст., Д. Наливайко вказує на основну відмінність психологізації впродовж кількох періодів: „В реалістичній літературі другої половини ХІХ ст. найвищого розвитку досягає індуктивний чи „індивідуалізуючий”

психологізм, в істотних моментах протилежний „типологічному” психологізму попередніх епох” [13, с. 37]. Водночас слід зауважити, що „індивідуалізований” психологізм передпереходової доби значною мірою спирався на зображальну концепцію узагальнено-типологічного психологізму. Саме „деміургічність” автора у структурі тексту свідчить про переважання позиції стороннього всезнання – читач перебуває в колі авторських настанов і кориться задумові та настрою твору. Натомість початок ХХ ст. актуалізує нову наративну стратегію, що полягає у чіткій диференціації учасників комунікативного акту. Достатньо показовим аргументом на користь здобування новими викладовими манерами чільного місця в літературному процесі є кардинальна зміна аспектів образотворення, зокрема на підставі нових засад психологізації зображення: поняття одиницності, окремішності, винятковості становлять основу для втіленої в художньому тексті автономності автора та читача.

Наративний дискурс української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. дає значний простір для створення узагальненої схеми формування і функціонування в літературі найбільш завершених типів формально-змістового оформлення якісно нової естетичної комунікації. На думку Ю. Кузнецова, „порівняно з оповідною прозою ХІХ ст. у прозі початку ХХ ст. оповідна манера стає дедалі суб’єктивнішою, коли все зображуване немов переломлюється крізь призму сприйняття одного або двох, іноді більше героїв” [10, с. 105]. Розрізняючи світ автора та світ героя у тексті художнього твору, маємо зважати на специфіку презентації суб’єктів авторської та наративної (мікронаративних) структур. Автор є вихідною смислотворчою позицією для форматування зображення з передбачуванням чи очікуванням адресата. Натомість наратор моделює структуру оповіді чи розповіді і визначає пріоритети оповідного світу, які сфокусуються в текстовому просторі. Зображуваний світ однаковою мірою належить обом комунікативним ланцюгам: подія як „аморфна сукупність ситуацій, персонажів і дій, що так чи інакше наявні в оповідному творі” [19, с. 158], асимілюється з процесом нарації, що, згідно з естетичним каноном, впорядковує її композиційно, водночас історія як „результат смислотворчого відбору ситуацій, осіб, дій та їх властивостей з невичерпної множини елементів та якостей подій” [19, с. 158] пов’язується безпосередньо з текстом, який дає можливість реципієнтові емпірично пізнати естетичний об’єкт. Власне психологізація художнього дискурсу, як видається, якнайбільше спричинилася до форматування структури нарративних типів у просторі української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. З одного боку, читацька потреба самостійності у наданні значень художньому текстові активізує стратегію відсторонення оповідної інстанції від фікційного світу твору, з іншого ж – моменти внутрішньої дискусії конкретного адресата з персонажем психологічно гармонізуються апріорною присутністю всезнаючого розуму й всевидячого ока. Активним рушієм розгортання суб’єктивованої нарації є залучення до текстової матерії значного масиву позалітературних зображальних засобів. Таким чином, подієві колізії можуть набувати гостроти й динамізму або сповільнюватися задля поглибленого психологічного зображення,

причому позиція наратора неодмінно „вчитується” у комплексі текстових вказівників. Специфіка українського літературного дискурсу зазначеного періоду полягає в розширеній палітрі оприявнених у творі змістових площин. Дійсно, „справжнім суб'єктом викладу в літературному творі є наратор, тому, говорячи про відношення між світом автора і героя, маємо на увазі передусім відношення між рівнем наратора і персонажа. У цьому сенсі наратор є фізичним, тобто текстуальним означником викладової концепції письменника, яка викристалізовується у його стосунках з уявним читачем” [15, с. 7].

Слід зауважити, що модерністська складова української малої прози позначена складністю та суперечливістю навіть самоотожднення, що зрештою спричинилося до незавершеності її естетичної концепції. Серед домінуючих ознак і принципів, що вплинули на становлення індивідуально-авторської викладової стратегії, варто зазначити оновлення якості художнього психологізму, значні трансформації жанрово-композиційного рівня тексту, а також „утвердження символізму художнього мислення, символічної образності, індивідуально-неповторної візії світу як надзавдання мистецтва” [14, с. 17]. Важливим чинником психологічного увиразнення художнього дискурсу є широка палітра інтермедіальності, наявність у тексті значної частки зображальних засобів, що апелюють до цілісного рецептивного потенціалу читача – засобів активізації зорового, слухового чи імітовано фізичного контакту із зображеним світом.

Невипадково літературний твір як необхідна основа реалізації естетичної комунікації перебуває в центрі теоретичного дослідження різних дисциплін. Способи художнього світотворення привертають увагу філософів, психологів, мистецтвознавців тощо. Попри деякі відмінності щодо розуміння смислотворчості чи смисловідтворюваності, його функціонального призначення, незмінним є сприймання літературно-художнього твору як чинника гармонійного індивідуально-психологічного впізнавання особистості за посередництва тексту. На переконання Р. Барта, „текст безпосередньо пов'язаний із задоволенням, він є задоволенням без почування відчуженості” [1, с. 495]. У наратологічній дискусії обстоюють право на вичерпність аналізу тексту прихильники суто наративного напрямку, який зосереджує увагу на макрокомунікативному рівні літературного тексту і виявляє складноорганізовані ієрархічні системи з наявними парами відправника та отримувача інформації, та дискурсивного напрямку, предметом вивчення якого є „світ описуваний і цитований” [16, с. 72]. Однак за межі сумнівів винесена діалогічна та комунікативна сутність самого літературного твору.

У розрізненні стратегій самовияву наратора виявляється його змістотворча роль. Значна роль тут належить асимільованим у текстову матрицю інтертекстуальним елементам. Якщо наратор полишає точку зору на описуваний світ як відсторонений деміургічний творець і стає персонажем, близьким до інших чи одним серед інших, то він здобуває можливість побачити, зрозуміти й оцінити персонажів та події зсередини, у форматі внутрішньої фокалізації. Така форма втілення наратора дає

можливість поєднати різні часові плани, а далі – реалізувати достатньо складні мовленнєві розповідні чи оповідні конструкції. Як слушно зауважує Н. Тішуніна, „інтермедіальність – це особливий тип структурних взаємозв’язків усередині художнього твору, заснований на взаємодії мов різних видів мистецтва в системі єдиного художнього цілого” [17, с. 4]. Кореспондування смислотворчого потенціалу наратора зі стилетвірними ресурсами інтермедіальності відкриває продуктивну перспективу дослідження поетологічних аспектів як літературних періодів, так і певних ідиостильових систем.

В українській малій прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття поряд із проблемно-тематичними та жанрово-композиційними трансформаціями зауважуємо істотні зміни у структурі викладової організації тексту, її зображально-виражальному „супроводі”. Поряд з активним розгортанням традиційного гетеродієгетичного викладу, що засвідчував максимальну об’єктивність, точність та переконливість описаних ситуацій, набуває поширення гомодієгетична конфігурація наратора, ключовим завданням якої видається суб’єктивізація, поглиблений психологізм та скорочення рецептивно-інтерпретаційної дистанції між світами автора, тексту і читача.

Сконцентрованість змісту творів малої форми, зосередження індивідуалізації наративної історії через незначну кількість персонажів дають можливість типологізувати один із варіантів авторської наративної стратегії – втілення в розповідному тексті функції гомодієгетичного наратора. Присутність наратора-персонажа спроможна диференціювати узвичаєне, нормативне у фікційному часопросторі художнього твору та погляд „стороннього зацікавленого” у перипетіях розгортання сюжету. В єдиному розповідному малюнку синтезуються і взаємопереплітаються як фактичні події, так і їх рецепція та інтерпретація. Адже учасник сприймає „зсередини” контекст наративної історії, далі для нього самозрозуміле згромадження подій та їх осмислення. З позиції відстороненого пізнання оцінний дискурс втілюється значно більше, ніж особистісно-дієвий. Тому функція наратора розщеплюється на безпосереднє відображення та опосередковану комунікативну адресацію, де актуалізується позиція читача.

Гомодієгетичний наратор забезпечує фікційному світові збереження суб’єкта дії, внутрішній контраст змін, які відбуваються з цим суб’єктом, а також хронологічний порядок розгортання нарації. Окреслення фізичної присутності викладового центру в художньому часопросторі проектує рецептивну ілюзію цілковитої реальності наративної історії, додає окремим подіям конкретики і переконливості. Для української малої прози зламу ХІХ – ХХ ст. характерна фактичність подієвості, оскільки всі персоналізовані суб’єкти відображення здійснюють здебільшого певні вчинки, змінюється їх позиція стосовно інших учасників нарації. Інакше кажучи, на відміну від гетеродієгетичного, гомодієгетичний наратор переважно артикулює реальну, а не лише психологічну подієвість. Тому результат події як один із чільних її атрибутів виявляється насамперед на рівні тексту і форматує рецепцію. Читачеві віддане право емоційного сприймання і вибору оцінної позиції чи то наратора, чи то персонажа. Рівень завершення події може вплинути і на рецепцію, і на

інтерпретацію: чим більш явне форматування хронотопу з усіма можливими його трансформаціями (як реальними у фікційному світі, так і уявними на рівні свідомості або підсвідомості наратора і персонажа), тим менша рецептивна довільність. Адже читач перебуває в конкретизованому дискурсі певної життєвої біографії, фрагмент якої представлений у калейдоскопічному фокусі. Незначна „лакуна” смислу допускає лише деякі спроби самостійності читання та розуміння. Натомість текстово оформлений початок події або завершення нарації в кульмінаційний момент історії визначатиме досить великий рецептивний простір, причому він збільшуватиметься пропорційно до часу дистанціювання моменту читання від моменту історичності автора.

Скажімо, оповідання В. Винниченка „Зіна” репрезентує гомодієгетичний нарратив через переконливий живописний ряд, синхронно закорінений у зорове сприймання та рецептивне оприявлення: „Ви уявіть собі: я родився в степах. Ви розумієте, добре розумієте, що то значить „в степах”? Там, перш усього немає хапливості. Там люди, наприклад, їздять волами. Запряжуть у широкий, поважний віз пару волів, покладуть надію на бога і їдуть. Воли собі ступають, земля ходить круг сонця, планети творять свою путь, а чоловік лежить на возі і їде [...] А навкруги теплий степ та могили, усе степ та могили. А над могилами вгорі кругами плавають шуліки; часами, як по дроту, в ярк спуститься чорногуз, м'яко, поважно, не хапаючись. Там нема хапливості. Там кожний знає, що скільки не хапайся, а все тобі буде небо, та степ, та могили. І тому чоловік собі їде, не псуючи крові хапливістю, і, нарешті, приїжджає туди, куди йому треба. Отже, я виріс у тих степах, з тими волами, шуліками, задуманими могилами. Вечорами я слухав, як співали журавлі біля криниць у ярах, а удень ширина степів навівала сум безкрайності. В тих теплих степах виробилася кров моя і душа моя” [2, с. 474–475]. Рецептивна домінанта художнього світу відцентровується від чуттєво-слухової домінанти: наратор артикулює діалог (формулюючи питання), чітко окреслює психологічну константу – тиша і спокій (для малої прози В. Винниченка – частотний та варіативно застосований концепт: „Краса і сила”, „Біля машини”, „Салдатики!”, „Промінь сонця” тощо). Звукоряд доповнений лише дотиковими та кінестетичними метафорами, що паралелізують психоемоційний стан.

Позиція гомодієгетичного наратора істотно впливає на рівень релевантності нарації події, центральної в презентації. Зосередження оцінного ставлення чи фокусування окремих моментів історії виявляє її значущість. Важливим критерієм подієвості (на думку В. Шміда) є непередбачуваність самої події: „Подія в емпатичному сенсі передбачає деяку парадоксальність [...]. В повіствуванні як „докса” (загальна думка, очікування) виступає та послідовність дій, яка в нарративному світі очікується, причому йдеться про очікування не читача, а протагоністів” [19, с. 17]. Так, для нарації оповідання „Зіна” непередбачуваність забезпечується саме включенням інтермедіальних елементів, апелятивних щодо візуалізації сприймання, щодо імітовано слухового малюнка доквілля. Подальша історія про спілкування з надзвичайно емоційною, жвавою, стрімкою у вчинках та словах дівчиною набуває виразного психологічного контрасту

завдяки експозиційно заданому настроєві тиші та спокою. Таким чином, варто диференціювати фактичний виклад історії зі згромадженням деяких її внутрішніх змін та рецептивно-інтерпретаційні можливості, які реалізує читач за посередництва даного тексту.

Гомодієгетичний наратор забезпечує пізнавальний дискурс художнього твору, відтворюючи реальні події, а також виконує роль посередника в особистісно-оцінному просторі читацької самоідентифікації, адже надає викладові власні акценти щодо значущості окремих елементів наративної історії. Оповідання М. Коцюбинського „На острові” розгортає нарацію спогадів у паралельному просторі звуків, кольорів, емоцій. Початком виступає характерний, пересичений епітатами, образний ряд: „Як тільки заплющую очі – кімната (вона тільки що стала моєю) раптом щезає: її витісняє *фіолетова рогата пляма* і пливе на *зеленастих хвилях як велетенська тінь корабля*” (курсив наш. – Л. М.-Б.) [9, с. 295]. Надалі виклад розгортає перед читачем два паралельних плани історії: подробиці доквілля та деталізований психологічний стан наратора: „Переді мною – стежка, зелений оксамит замшілих мурів. За мною – знов грузне кирка у землю, і червоний берет то вклоняється чорній землі, то палає на морі. Сонце бродить серед інкрустації тіней. А я дивлюсь на небо. Воно сьогодні тихе, синє, глибоке і так щедро спливає униз, що маю певність: се воно наливає море блакиттю. Звідки йде тиша – з мене чи входить у мене? Не знаю. Дрімують скелі, і чорні сідала піній застигли у тиші. Здається, ми всі розпустилися в ній. Тягне опуститися на каміння і пити так само сонце, як і вони, так само купати зір свій у небі [...] Сонце бринить серед інкрустації тіней – чорне по золотому, а я чую тихе шемрання голого винограду, одвітні зітхання землі ...” [9, с. 297–298]. Для форматування цілісності рецепції особлива роль належить чуттєвим трансформаціям – зорові відчуття свідомо замінюються слуховими, а далі творять внутрішнє видиво, кореспондоване читачеві: „... сідаю і наче впірнаю у море. Його ніжна блакить наливається в мене крізь очі і сповняє ущерть. Сонце розтоплює скелі, а само на крайнебі задивилось в дзеркало моря і підпалило воду. Од нестерпного блиску заплющую очі. Тоді чує, що під ногами шумить. Там море дере свою синю одежу об гострі скелі на білі клапті і закидає ними весь берег. Навіть через повіки бачу той білий клекіт, пронизаний сонцем” [9, с. 302].

Зрештою, візуальні спостереження, пронизані яскравими барвами доквілля, враження від почутих звуків моря і приморського міста, особисті асоціації та уявні образи формують фінал нарації, надаючи йому виразно філософського узагальнення, втілюючи тривалий пошук гармонії побаченого – почутого – пережитого – осмисленого: „Обвіяна вітром, ближча до неба, агава бачить тепер, чого не бачила перше. Вона бачить море і скелі, перша стрічає схід сонця, остання ловить червоний захід, а вітер шумить коло неї так само, як і в кроні дерев. Сизі листя в’януть тим часом під нею, одхиляються, як недужі, по них стікають дощі, сині зуби мертво блищать на сонці, корона сохне і м’якне, наче ганчірка, а квітка на високому пні вітає сонце і море, скелі та далекі вогкі вітри гордим і безнадійним привітом засуджених передчасно на смерть.

Одчиняючи вранці вікно, я раз у раз бачу ряд цвітучих агав. Стоять, стрункі і високі, з вінцем смерті на чолі, й вітають далеке море” [9, с. 308]. Показовим видається те, що стилістичне вирішення фіналу твору цілком нейтральне, позбавлене яскравості та винятковості. Таким чином, візуалізація зображення упродовж тривання наративу трансформується у психологізацію сприймання саме завдяки переакцентуванню засобів художнього світотворення.

Яскраво індивідуалізований тип гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації (за моделлю В. Шміда – вторинний дієгетичний наратор) упізнається за ототожненим виявом своєї приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим утіленням певної емоційності. Введення вторинного наратора у матерію тексту може відбуватися одночасно з презентацією первинного наратора різним обсягом художнього часопростору або з формальним окресленням його відсутності. Центром смислотворення є біографія оповідача, а в малій прозі – її фрагмент.

Саме гомодієгетична конфігурація інтрадієгезису найбільш повно репрезентує авторську інтенційність. Читач мимоволі ототожнює „я-виклад” із голосом автора, тому ілюзія його присутності в нарації посилює комунікативну складову рецепції. Переконливість викладу полягає у точності подробиць описового плану, а також у намаганні втілити відтінки психологічного стану, зумовлені перебігом його контексту. На відміну від гомодієгетичного наратора, що кореспондує екстрадієгезис, тут відбувається активніше дистанціювання наратора, який розповідає, від автора, який пережив певну ситуацію. Ситуативна, часто підсвідома емоційність трансформується у синтезовану її рефлексію, де поєднуються як первинні враження, так і наступні міркування, роздуми та аналіз. Читач стає не стільки співавтором наративного дискурсу, скільки спостерігачем внутрішньої трансформації джерела викладу. Оповідання М. Коцюбинського „На крилах пісні” від експозиційної частини декларує дворівневість викладу:

теперішнє з домінантою психологічного переживання	минуле з домінантою враження – візуального, слухового:
<p>„Чи знайоме вам те гостре, до фізичного болю гостре почуття нудьги за рідною країною, який обкипає серце від довгого пробування на чужині? Чи відомий вам такий психічний стан, коли за один рідний згук, один образ рідний ладен буваєш заплатити роками життя?” [9, с. 180]</p> <p>„Від заходу насувалася чорна хмара, душний вітер нахрапом бив об гори, хвилював комиш у плавнях, обривав виноградне листя та гнав його по чорній, каламутній, немов поораній хвилями, річці...</p>	<p>---</p> <p>„І уявляється мені степ. Широкий, необмежений, незайманий степ. Передранішній вітер злегка хвилює тирсу. Бліде небо мигтить зірками до блакиті, що оповила степову далечінь. У</p>

Лагодилась буря... Але я байдужно дивився на грізні розрухи натури, не торкала якимось мого серця дика краса південної бурі... Роз'ятрений нудьгою, затоплений в задумі, плентавсь я тихою ходою берегом річки, не помічаючи навіть, як чорна хмара обіймала крайнебо, тихо лізла догори... драгліла вже над головою моєю. І тільки перші краплі густого дощу, що з глухим гуком упали на землю серед раптової тиші, змусили мене озирнутися навкруги, пошукати певного захисту від зливи” [9, с. 180]

синьому тумані ледве мріють могили. Чорніють здалеку лози. Межи небом а землею якась таємна змова. Чи то вони чаклюють удвох, чи що, бо якоюсь таємницею віє від них, чарами віє од того необмеженого синього простору” [9, с. 181]

„Вечірньою прохолодою вітає байрак гостей... Гай осміхається до них останнім промінням заходячого сонця, що не встигло ще виплутатися з кучерявого верховіття дерев. Десь весело дзюрчить струмок, у скісному промінні грає роєм мушва; якесь шепотіння, якісь вечірні лісові згуки долітають до чуткого вуха... Густі лози, високі комиші, укривши долину, чорніють таємничо, повіті сріблястим туманом. Смеркає... ба й ніч уже спустилась у долину з пільмою, з вогкістю, з глибоким зоряним небом” [9, с. 185]

На думку У. Еко, „саме існування текстів, які адресат може не тільки вільно інтерпретувати, а й бути їхнім співтворцем – бо ж „оригінальний” текст становить собою гнучкий тип, який може легітимно реалізуватися в багатьох окремих зразках, – створює проблему досить своєрідної стратегії спілкування, що ґрунтується на гнучкій системі означування” [4, с. 23]. Тобто гнучкість творення сама собою передбачає та певним чином проектує гнучкість сприймання та розуміння, однак специфіка гомодієгетичного форматування інтрадієгетичної ситуації полягає у значно тіснішому (порівняно з усіма іншими типами викладу) зв'язку біографічного автора з концептуальною наративною настановою. Факти приватної біографії автора відіграють значну роль у відборі елементів наративної історії, ціннісна парадигма художнього часопростору якнайтісніше „прив'язана” до світоглядних, етичних, особистісних вартостей автора. Таким чином, класифікований як

автобіографічний наратив або, за визначенням В. Шміда, – „автобіографічний наратор” [19, с. 93] має необхідні передумови для якнайширшого включення до описового малюнка акцентованих стилістичних засобів та прийомів, передусім тих, що в подальшому викладі трансформують і психологізують індивідуалізований рецептивний рівень. Ключовою ознакою для розуміння особливості смислотворчого призначення гомодієгетичного наратора є те, що „класичне автобіографічне повісткування передбачає велику часову відстань між „я”, про яке оповідається, і „я”, що оповідає, представленими як пов’язані психофізичною ідентичністю” [19, с. 93]. Саме тому визначальна роль належить засобам аудіовізуального вираження викладу: в такий спосіб зрівноважуються часова та психологічна дистанції безпосередньо нарації та її сприймання.

Важко не погодитися, що „парадоксальність сприйняття літературних текстів полягає передусім у тому, що художнє комунікування за своєю природою та сутністю є водночас складним соціальним явищем і глибинно зіндивідуалізованим, особистісно сфокусованим та інтимно зорієнтованим процесом” [5, с. 177]. Процес рецепції твору, започаткований першим читанням, є своєрідною психологічною проекцією особистості читача. Він безпосередньо визначається позалітературним контекстом, а також рівнем культурно-естетичної інтегрованості особи у систему координат, що форматує смислову сутність як сучасної літератури, так і ставлення та сприймання різновіддаленої та різновартісної для сучасності літератури попередньої епохи (чи культурно-історичних епох). Тому є підстави аналізувати рецепційне середовище як концентрацію очікуваних реакцій та ймовірних оцінок деякої метаперсональної спільності, як спосіб зреалізувати бачення літературного дискурсу в його цілісності й актуальності відносно часового в історичному розумінні зрізу. Тобто рівень індивідуального проникнення у смисл твору передусім визначається соціальними чинниками, і лише згодом слід зауважувати спосіб самостійної читацької компетентності.

Рецептивна комунікація менш егоїстична порівняно з першим читанням: якщо наближення до смислу спирається виключно на емпіричний досвід читача, а також на його здатність відгукнутися на авторську сугестію, то рецепція має в основі деяку, відносно сталу, ціннісну парадигму. Аналітичне осмислення здебільшого зосереджується навколо наявних критеріїв та оцінок, по-різному вербалізованих, однак неодмінно синхронних із художньо-естетичною комунікацією. Справді, „художній вимір – це текст, естетичний вимір – це процес його сприймання, який немислимий без суб’єкта рецепції” [5, с. 37].

Після вичерпування суто емоційного контакту, коли цілком зреалізувався текстовий масив, настає момент рецептивного осягнення – текст наповнюється значенням настільки неоднорідним, наскільки неповторними та унікальними є внутрішньоособистісні запити кожного реципієнта. Знаково закодована кореляція дійсного та фікційного світів у процесі проникнення у смислові глибини набуває різних модифікацій, дозволена свобода розуміння має значний простір для домислювання

значень, уявного дописування атрибутивних ознак і, звичайно, для індивідуалізованого за її власним стереотипом впізнавання образності твору.

Мимовільне виникнення образно-поняттєвого контакту між текстом і читачем перебуває поза різноманітними зобов'язаннями толерантного адресата літературної комунікації: сугестування емоційно, інтелектуально чи естетично вартісного смислу звільняє читача від відповідальності перед історичністю автора та своєю власною історичністю за рівень встановленого контакту чи повноту трансформованого простору. Натомість рецепція неодмінно мусить спроектувати оцінні критерії, врахувавши колективний естетичний досвід і часову тяглість самого твору: „при аналізі рецепції предметом є ефект, що здійснюється відносно індивідуального чи колективного читача, а також – відносно тексту, що розглядається як стимул” [8, с. 174].

Рецептивна діяльність повинна здійснюватися значно обачніше порівняно з першим читанням, хоча і результат її також значно більш продуктивний стосовно смислу твору. Причина передусім полягає у накопиченні знання про текст, про твір, про автора, а також про весь комплекс чинників, що сформували певні контури літературної комунікації. Особливістю літературно-художнього дискурсу є те, що „один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожний індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей [...] роблячи вибір, читач відкрито визнає невичерпність тексту, водночас це є саме та невичерпність, що спонукає його зробити власний вибір” [6, с. 354]. Водночас слід замислитися над вичерпністю „прогалин” або „лакун”. Перебільшивши їхню множинність, ризикуємо втратити зв'язок із первинним смислом твору, витворити фіктивну рецепцію фікційного світу. Рецептивна схема повинна передбачити ймовірність чи наявність кількох прочитань тексту в плані розуміння його змісту і, своєю чергою, запропонувати найбільш оптимальну смислову парадигму. Володіння контекстом і знання про історичність автора дозволяє вивести рецептивні намагання з численних гіпотетичних уявлень про твір.

Важливо, що наступний після першого читання крок до твору синтетичний за своєю природою та більш складний за реалізацією, оскільки мусить враховувати досить несподівані повороти у сприйманні та розумінні твору. Як справедливо зауважує М. Зубрицька, „формами рецепційного процесу є не тільки артикульованість та вербалізованість, а й мовчання [...]”. Мовчання є не лише неодмінним атрибутом процесу читання, а й має значуще функціональне призначення у структурі тексту – воно посилює напругу рецепційного навантаження, увиразнює рецепційне тло, визначає аномалії рецепційного ландшафту або окреслює топологію невимовності. Мовчання упривілейовує позицію *homo legens*. Саме читач щораз інакше „озвучує” мовчання письма і витягує на світло з глибин тексту щось таке, чого авторська уява навіть не передбачала” [5, с. 327]. Парадоксальність літературного діалогу спостерігається у площині можливості встановити індивідуальний контакт – за великим рахунком це завжди голос однієї

особи. Під час реального звучання авторського мовлення вербалізований портрет читача не має жодного окреслення, звертання автора цілком риторичні. Кодування смислу очікує свого розуміння, однак таке сподівання має приблизний та бажаний, але не обов'язковий характер. Рецептивна ж складова процесу читання твору – це голос виключно читача. Тому повнота концентрації себе у матриці твору, глибина проникнення у зміст і наближення до авторського виклику чи запрошення до діалогу покладається на читацьку відповідальність. Мовчання одного зі співрозмовників, окрім очікування певного бажаного відгуку, має важливе значення для форматування відкритості смислового простору: „маючи здатність концентрувати величезну інформацію на „площі” дуже невеликого тексту, художній текст має ще одну особливість: він видає різним читачам різну інформацію – кожному в міру його розуміння, він же дає читачеві мову, якою можна засвоїти наступну порцію відомостей при повторному читанні. Він поводить як деякий живий організм, що перебуває у зворотному зв'язку з читачем і навчає цього читача” [12, с. 33]. Таким чином, мовчання автора обертається багатоголоссям читачів: перебуваючи в заданому онтологічному контексті, рецепція здатна охопити коло максимально достовірних варіантів значень твору. Перше читання може припуститися змагання за наближення до інтенції, рецепція ж повинна акумулювати авторську інтенцію настільки, наскільки до цього заохочує сам автор і наскільки історичність читача потребує апелювання до всезнання про смисл.

Проблема рецепції художнього твору безпосередньо пов'язана з охарактеризованим У. Еко поняттям „*твору в русі*”: „якщо повільно обертати лінзу поляроїда, проєктована фігура починає послідовно змінювати свої кольори... Обертаючи лінзу за бажанням, реципієнт насправді співпрацює у творенні естетичного об'єкта, принаймні у межах поля можливостей, яке визначає гама кольорів та схильність діапозитивів до гнучкості” [3, с. 534]. Тобто якщо голос автора у певний час зосередиться на створенні динамічного й пластичного художнього масиву, то голос читача зуміє адекватно витлумачити і мовчання творця. Таким чином, рецептивна площина синхронізує наміри щодо закорінення смислу в текст із пізнанням цього смислу, одночасно залишивши за автором право сподіватися на розуміння задуму, а за читачем – обов'язок вслухатися в усі явно чи приховано присутні „голоси”: автора, контексту написання твору, історичності у сприйнятті твору різними читачами, в тому числі різними поколіннями читачів. Досить несподівані ракурси нарації відкриваються з „обертанням лінзи поляроїда” в художньому світі оповідання О. Кобилянської „Жебрачка”: „Сонячне тепле передполудне в червні [...]. Один із найкращих, найдикіших карпатських краєвидів пишався якраз перед моїм вікном. Великанська, на піраміду подobaюча, густо залісена гора вносила під небозвід. Біля неї темний вузький яр різнородно формованих, залісений гір і скель. До того безперервний шум соснових лісів, пригадуючий море, і повно сонця. Всюди найбільше сонця. Ніколи не видалась мені зелень лісу такою живою, інтенсивною; безхмарне, прозоре небо ніколи таким синім, лагідним. Я цілком потонув

у тім виді[...] Я відчував сю преципітну красу природи кожним нервом; їв її очима, упивавсь її існуванням, а до того всього і знав, що сили, котрі становили мою душу, збудила вона (курсив О. Кобилянської. – Л. М. - Б.), що викохала їх сама-самісінька вона... Щасливий, хто може розуміти її!" [7, с. 333]. Дистанціювання автора та наратора засвідчене передусім гендерною поляризацією. Психологічна виразність та переконливість досягаються завдяки досконало сформатованому образно-колеристичному ряду, місцями гіперболізованому („найдикийший” краєвид, „великанська гора”, „безпереривний шум”, „найбільше сонця”), часом виразно індивідуалізованому („я потонув”, „я відчував ... кожним нервом”, „їв очима”, „упивавсь її існуванням”).

Будучи одновимірним і персональним у момент художнього творення, авторський голос як початок літературної комунікації поступово розщеплюється на численні відтінки у звучанні: „ризиковано стверджувати, що метафора чи поетичний символ, звукова реальність чи пластична форма є досконалішим знаряддям пізнання реальності, ніж ті, котрі пропонує логіка. [...] мистецтво *пізнає* світ, воно ще й *продукує* доповнення світу, виявляючи власні закони і проживаючи власним життям [...] у кожному сторіччі спосіб створення форм мистецтва відображає шляхом уподібнення, метафоризування і власне вирішення концепції образу, спосіб бачення реальності наукою і культурою епохи (курсив автора)” [3, с. 536]. Діалог за посередництва літературного твору завжди виходить за межі власне текстуального значення – далеко за межі наявних у деякий момент горизонтів і в такий спосіб спричиняє розширення рецептивних можливостей читача.

Розпізнавання голосів автора та наратора дозволяє акцентувати провідні ідейно-тематичні горизонти, наближатися до об’єктивної оцінки втіленого змісту. Отож функція наратора розповсюджується і на очікування певної реакції читача, тому інстанційно мусить відбуватися зміна викладової манери. Як уважає Ю. Левин, саме завдяки формальним модифікаціям наративної площини можливий „запаморочливий і шокуєчий ефект, який викликає в читача ця зміна [...] (від читача вимагається велике зусилля волі та уяви, щоб все розставити по місцях, коли він дізнається, хто є хто)” [11, с. 437].

Таким чином, ускладнення наративної структури прозового твору завдяки численним стилістичним прийомам та засобам передусім диференціює виявлення автора та читача. Наратор встановлює поле для знаходження значення твору, запрошує читача до порозуміння – при цьому кожне відкриття в царині смислу неминує супроводжується новими запитаннями, що персоніфікують читацьку реакцію, роблять її більш динамічною та взаємозрозумілою. Важливу роль відіграє мова наратора, яка дистанціює позицію автора, у такий спосіб зближуючись із власним голосом читача. Мовленнева рівність чи емоційна забарвленість окремих частин тексту визначає розвиток наративу: або з позиції всезнання, або як форматування уявного діалогу автора через наратора з читачем. З’ясування того, „хто говорить” у тексті, становить предмет

читацького зацікавлення і забезпечує рецепційну цілісність самого процесу трансформації фікційного світу твору в нову (іншу) свідомість.

Отже, наративна методологія в поєднанні з аспектами інтермедіального дослідження тексту форматує цікавий та продуктивний для літературознавчих студій інструментарій. Синтез двох самодостатніх та взаємодоповнюваних підходів дає можливість максимально вивчити особливості реалізації у фікційному світі літературного твору світоглядних проблем, побачити особистісні проєкції характерів, витлумачити складні комплекси закодованих значень, а також зробити процес читання якомога більш досконалим із позиції погодження горизонтів авторської інтенції та читацької компетентності.

1. *Барт Р.* Від твору до тексту / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 491–496.
2. *Винниченко В.* Краса і сила / Володимир Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
3. *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.
4. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
5. *Зубрицька М.* Ното legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
6. *Інгарден Р.* Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208.
7. *Кобилянська О.Ю.* Твори : у 2 т. / Ольга Кобилянська ; [упор., авт. передмова та прим. Ф.П. Погребенник] – К. : Дніпро, 1988. – Т. 1. - 540 с.
8. *Компаньон А.* Демон теорії / Антуан Компаньон – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.
9. *Коцюбинський М.* Твори : в 2 т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988.
10. *Кузнецов Ю.* Поетика прози Михайла Коцюбинського / Юрій Кузнецов. – К. : Наук. думка, 1989. – 266 с.
11. *Левин Ю.И.* Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л. Борхеса / Ю.И. Левин // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М. : Языки русской культуры, 1998. – С. 437.
12. *Лотман Ю.* Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
13. *Наливайко Д.* Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. / Дмитро Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст. : [зб. наук. праць / відп. ред. М.Т. Яценко]. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 3–43.
14. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму : [монографія] / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2002. – 392 с.
15. *Руденко М.* Наративна типологія художньої прози М. Хвильового / Марта Руденко. – Тернопіль : Тернопільський держ. пед. ун-т, 2003. – 85 с.

16. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : [энциклопедический справочник / ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова]. – М. : Intrada, 1996. – 319 с.
17. Тишунина Н. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа : [монография] / Н. Тишунина. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.
18. Франко І. Ver parlar gentile / Иван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 37. – С. 8–20.
19. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Аннотация

Процесс восприятия произведения, который начинается с первым чтением, является своеобразной психологической проекцией личности читателя. Он непосредственно определяется внелитературным контекстом, а также уровнем культурно-эстетической интегрированности личности в систему координат, формирующую как смысловую сущность литературы, так и отношение и восприятие разноотдаленной и разноценностной для современности читателя литературы предыдущей эпохи (или культурно-исторических эпох). Поэтому есть основания анализировать рецептивную среду как концентрацию ожидаемых реакций и вероятных оценок некоторой метаперсональной общности, как средство реализовать видение литературного дискурса в его целостности и актуальности относительно временного в историческом понимании среза.

С позиций экстраполяции поетологических аспектов интермедиальности на матрицу нарративной типологии исследованы некоторые произведения Владимира Винниченко, Ольги Кобылянской, Михаила Коцюбинского начала XX века.

Ключевые слова: *нарратор, нарративная конфигурация, рецептивная плоскость, интерпретационные усилия, интермедиальные элементы, Винниченко, Кобылянская, Коцюбинский.*

Summary

The process of perception of a literary work, initiated during the first reading, is a unique psychological projection of the individual reader. The reader is immediately defined by the extraliterary context, as well as by the level of cultural and aesthetic integration of a person in the coordinate system which formats the semantic nature of literature, as well as the attitudes and perception of differently distant and differently evaluated for modern reader's reality literature of the previous epoch (or cultural-historical epochs). Therefore, it is reasonable to analyze the receptive environment as the expected concentration of reactions and possible estimations of some metapersonal community as the way to realize perception of literary discourse in its integrity and relevance regarding time (in the historical sense) section.

From the standpoint of extrapolation of poetological aspects of intermediality on the narrative typology matrix, the literary works by Volodymyr Vynnychenko, Olha Kobylianska, Mykhailo Kotsiubynsky in the early XXth century have been investigated.

Key words: narrator, narrative configuration, receptive space, interpretation efforts, intermediate elements, Vynnychenko, Kobylianska, Kotsiubynsky.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2011 р.