

УДК 82.0:821.161.2

ББК 83.01

Світлана Луцак

**ЗАКОНОМІРНОСТІ СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬО-
ЕСТЕТИЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ПРОЕКЦІЇ
ДВОСТОРОННІХ ВЗАЄМИН «АВТОР ↔ ЧИТАЧ»
(на матеріалі української літератури межі XIX – XX ст.)**

У статті розкрито основні закономірності структурування художньо-естетичної цілісності. Теоретичною базою запропонованої моделі стали праці психологів, філософів, естетів, дослідників художнього процесу, які осмислювали його як акт співтворчості. Запропоновану концепцію апробовано на прикладі апелятивної структури декількох творів української літератури межі XIX – XX століть.

Ключові слова: художньо-естетична цілісність, «антиномія дистанції», рецептивно-комунікативна партитура.

Проблема художності як одна з найістотніших у літературознавстві набула в сучасних умовах особливого значення і певною мірою дещо незвичного смислового навантаження. Річ у тому, що мистецтво почало поступово змінювати своє призначення, позбавляючись утилітарних і декоративних функцій, набуваючи натомість виразної аксіологічної й культурологічної перспективи. Прикметно, що сенс таких модифікацій вловлюють і своєрідно, по-своєму інтерпретують представники відмінних літературознавчих підходів. Скажімо, відомий генолог Нонна Копистянська зазначає: художній твір оцінюється не за тим, як автор відтворив дійсність, а як змодельовав новий художній світ, як реалізував власну творчу особистість [9, 70–74]. Оригінально кореспондує з наведеним судженням думка знаного семіотика Умберто Еко, котрий писав: «У кожному прочитанні виявляється особистий світ, який прагне співвідноситись зі світом тексту» [6, 531].

Безумовно, якісно нове осмислення природи художності з'явилося з актуалізацією рецептивно-комунікативних і культурологічних підходів. Саме тоді виникло уявлення про художній світ як уявну дійсність, змодельовану читачем у момент злиття «горизонтів очікування» автора, тексту й реципієнта, про що ми ще скажемо детальніше в статті. Однак перші паростки схожих уявлень знаходимо в працях багатьох психологів, філософів, естетів, дослідників художнього процесу, які осмислювали його як акт співтворчості. Узагальнення їхніх ідей та оприявлення головних рис динамічної моделі художньо-естетичної цілісності, власне, й становить головну мету цього дослідження. Нею зумовлені такі завдання:

- розкрити основні закономірності структурування художньо-естетичної цілісності;
- апробувати їх справедливості на прикладі апелятивної структури декількох творів української літератури межі XIX – XX століть.

На пов'язаність поетикальної проблематики стрижневих ознак художньої цілісності з особливостями її системного сприйняття одним із перших указав Едуард Баллоу. Йому, зокрема, належить особливо цікаве поняття «антиномії дистанції», за допомогою якого вчений окреслює саму

суть естетичного сприйняття, а також спільні феноменологічні риси естетичної свідомості автора й реципієнта, завдяки актуалізації яких, власне, й формується критерій прекрасного.

Едуард Баллоу пропонує таке пояснення «психічної дистанції»: «Дистанція [...] виникає внаслідок відділення об'єкта і його впливу від власного я шляхом винесення його зі сфери наших практичних потреб і цілей. Але це не означає, що зв'язок, який існує між об'єктом і власним я, досягає тієї міри розриву, яка перетворює його в “позаособистісне”». Навпаки, «дистанція показує нам “особистісний стосунок”, який має “специфічний характер”, тобто особистісне, яке відфільтроване від конкретної, практичної сторони свого прояву, і до того ж так, що це не завдає шкоди для його оригінальної структури» [3, 424–425]. Указану рису дистанції Едуард Баллоу називає «антиномією дистанції», значення якої формулює в підсумку так: «Найбажанішим і у сприйманні, й у відтворенні є *максимальне зменшення дистанції, яке виключає її зникнення* (курсив автора. – С. Л.)» [3, 426–427].

Більш докладно обґрунтовуючи естетичний феномен «антиномії дистанції», учений робить багато істотних методологічних висновків, які дозволяють нам убачати в цій його концепції деякі ознаки новітнього розуміння ключових рис художньо-естетичного процесу. Задля кращої їх систематизації пропонуємо тезовий виклад зазначених ідей Едуарда Баллоу в формі таблиці.

**«Антиномія дистанції» як естетичний принцип
центрування компонентів художньої цілісності у процесі
її виникнення, існування і сприймання (за Едуардом Баллоу)**

Художньо-естетична царина	Концептуальне пояснення впливу на неї феномена «антиномії дистанції»
<i>Творче відкриття</i>	«Несподіваний погляд на іншу, переважно непомітну сторону предмета уявляється нам якимось відкриттям, і такі відкриття якраз і є відкриттями мистецтва» [3, 422].
<i>Естетичний досвід</i>	«Із одного боку, дистанція створює перешкоди для вихолощування конкретних рис мистецтва і перетворення типового в абстрактне, і вона ж, із іншого боку, притуплює безпосередньо особистісний елемент його індивідуалізму, зводячи таким способом згадані антитези до мирної взаємодії цих двох факторів» [3, 446].
<i>Художній темперамент</i>	Поняття «антиномії дистанції» сприяє відмові від типових у естетиці протиставлень «об'єктивне» / «суб'єктивне», «реалістичне» / «ідеалістичне», «типове» / «індивідуальне». Оскільки воно «характеризує один із найважливіших ступенів процесу художньої творчості і є характерною рисою того, що так нечітко називають “художнім темпераментом”» [3, 423–424].
<i>Тип художнього мислення</i>	Мистецтва реалістичного типу зменшують дистанцію, а ідеалістичного – збільшують. І те, й інше сприймається в крайній формі як неестетичний факт [3, 435–436].

<i>Художня цілісність</i>	Появі дистанції завжди сприяє «цілісне зображення» всіх об'єктів мистецтва. Під ним розуміємо такі якості: «симетрія, протиставлення, пропорція, рівновага, ритмічне розміщення частин, освітлення, тобто всі так звані “формальні риси композиції” у найширшому сенсі» [3, 443].
---------------------------	---

Отже, як засвідчують міркування Едуарда Баллоу, динамічне протиставлення-узгодження (=антиномійна адекватія у відомій термінології Олексія Лосєва) об'єктивного / суб'єктивного, типового / індивідуального, вселюдського / приватного, вираженого / непомітного, симетричного / неспівмірного і т.ін. є і справді важливою передумовою структурування стрижневих компонентів художньої цілісності на різних етапах її естетичного буття. Це узагальнення ідей Едуарда Баллоу значною мірою суголосне з висновком Герберта Ріда про динамічну рівновагу формозмісту як домінантну «логіку» розвитку відчуття краси.

Цікаво, що, пояснюючи перетин ключової поетикальної й естетичної проблематики в концепті «художня цілісність», Герберт Рід сам безпосередньо звертається до суджень Едуарда Баллоу, зокрема, до його розуміння «естетичної дистанції» та «психічної адаптації» [15, 110–115]. Як можна помітити, Герберт Рід користується при цьому термінологією, що семантично охоплює важливі питання креативної психології, тією чи іншою мірою пов'язані з синергетичними концептами співдії і саморозвитку (емпатія, підсвідоме, уява, емоційний резонанс і т.ін.). Для підтвердження сказаного процитуємо деякі його судження щодо природи естетичного контакту «автор ↔ реципієнт». «Митець сам відчуває так сильно і вкладає стільки почуття у свій твір, що цей твір стає, так би мовити, вражаючим і передає те, що відчував митець, тому, хто дивиться на його роботу» [15, 112]. Уява «викликає» образи передусім із підсвідомого. Тому особлива привабливість творів мистецтва «зумовлена наявністю в них первісних образів, які проклали собі дорогу з підсвідомого». «Як митець, що формує твір, так і ми, хто дивиться на нього, проникаємо більш або менш глибоко в світ фантазії. Із цього світу митець бере те, що він називає своїм “натхненням”, своїм несподіваним осягненням образу чи теми, і в цей світ та в самий акт сприймання глядач, людина, яка насолоджується художнім твором, уносить новий образ». Те, що відбувається при цьому, психологи називають адаптацією [15, 114]. Суть адаптації описав Едуард Баллоу: «1) її позитивне значення полягає в загостренні уваги до важливого в об'єкті, у відкриванні каналів пам'яті, асоціацій, знання, емоційних резонансів, тілесних відчуттів і т.ін.; 2) вона не пов'язана безпосередньо з етикою і практикою, має характер неособистісного ставлення до об'єкта» [див.: 15, 115].

Наголошуючи на універсальній дії закономірності «антиномії дистанції» в художньо-естетичній царині, Герберт Рід також підкреслює її формотворчу й трансдисциплінарну сутність: «Форма художнього твору безпосередньо впливає на чуття, цей вплив можна пояснити за допомогою фізики і фізіології», а це означає, що «формальні властивості мистецтва не змінюються від країни до країни, від епохи до епохи», тобто «основні елементи форми і структури» зберігаються [15, 113–114] – незалежно від типу художнього темпераменту й мислення автора, його естетичного досвіду і т.ін.

Із цих міркувань учених зрозуміло: художня цілісність 1) акумулює в собі ті грані актуального досвіду митця, які не можуть залишати байдужим зацікавленого реципієнта, оскільки загострюють його увагу на найістотнішому і змушують проектувати власний досвід у відповідну естетичну реакцію; а також 2) матеріалізує «проект буття» автора у «формальних рисах композиції», тобто в динамічній рівновазі різнорівневих домінуючих компонентів, які структуруються в процесі саморозвитку художньо-естетичної системи.

Надзвичайно істотно, з нашого погляду, грань указаної динаміки моделювання письменником і читачем у художньому слові ключової стратегії спільного світомислення розкриває також Євген Адельгейм, аналізуючи проблему асоціацій у праці «Із секретів поетичної творчості» Івана Франка. Пов'язаність креативного акту двох головних суб'єктів творчості-співтворчості (це можна зрозуміти з суджень дослідника) автор відомого естетичного трактату представив як своєрідну модель резонансу: «Своє репродуковане переживання поет фіксує в системі мовних образів, які мають властивості сигналів. Вони викликають у душі читача, як каже Іван Франко, тривалі вібрації, потік власних асоціативних уявлень. Сколихнувши їх, використовуючи спорідненість свого і чужого переживань, поет уводить у свідомість читача зерно нового життєвого досвіду, “розширює зміст нашого внутрішнього Я”» [2, 47]. У контексті цитованих вище думок Едуарда Баллоу та Герберта Ріда, цю модель можна ще увиразнити так: 1) ресурси авторського і читацького «проектів буття» актуалізуються завдяки механізму адаптації; 2) відкриті цим способом канали пам'яті, знання, тілесних відчуттів, емоційних резонансів і т.ін. набувають здатності структурувати ментальну сферу учасників креативного процесу, а 3) його перебіг забезпечує енергія антиномійно врівноважених полюсів художньої цілісності, до творення і рецепції якої суб'єкти підходять, ураховуючи актуальну для себе естетичну дистанцію.

Сам Євген Адельгейм теж здійснює згодом подібне переосмислення моделі творчого акту, розробленої Іваном Франком. Зауваживши суголосність наукових пошуків автора трактату «Із секретів поетичної творчості» з «драмою ідей» у фізиці (відкриття Макса Планка, Альберта Ейнштейна й ін.) і психології (ідеї Вільгельма Вундта) межі XIX – XX століть [2, 37–38], він по суті намагається злучити воедино досягнення фізики, фізіології, хімії, психології, естетики і поезики для найбільш адекватного пояснення «ідеї цілісного сприйняття дійсності» креативною особистістю [1, 42]. Скажімо, за спостереженням науковця, «динамічна взаємодія різнорідних почуттів і асоціацій» 1) забезпечується мозковим центром, розташованим позаду «роландової борозни», і 2) є «умовою правдивого відображення предмета в образі» й «поетичному слові як сигналі»; 3) об'єднання явищ свідомості «не за законами механіки, а за законами хімії» (т. зв. явище «ментальної», або «розумової», хімії) «дає у результаті продукт, який має у зіставленні з вихідними компонентами цілком нові властивості»; цю думку, – стверджує літературознавець, – Вільгельм Вундт репрезентував у тезі про «творчий синтез» [1, 42–43].

До зазначеного трансдисциплінарного студіювання проблеми універсальності законів «ментальної» хімії в протіканні креативного процесу Євгена Адельгейма, очевидно, спонукала вже неодноразово згадувана вченими суголосна ідея Івана Франка про домінування в

творчості «синтезу в найвищій розумінні сього слова» [20, 110]. Переносючи – подібно до автора трактату «Із секретів поетичної творчості» – вказані концепти у сферу мистецької діяльності, дослідник приходиться до висновку: царина «поетичної пластики» [1, 39] стає втіленням «естетичної динаміки творчого процесу» автора й реципієнта, бо переплавляє в структурі ключових образних засобів їхні «проекти буття» за принципом «ефекту гармонії і дисгармонії» [1, 43], «єдності простору і часу» [1, 55], т.ін.

Сукупність наведених суджень Євгена Адельгейма дає змогу нам припускати: 1) саме творчий синтез є ключовим осердям ментальної діяльності креативних особистостей, спрямованої на цілісне емоційно-асоціативне сприйняття й перетворення дійсності у свідомості; 2) він виникає завдяки включенню психічних механізмів антиномійного дистанціювання і адаптації, бо 3) лише динамічна рівновага всіх складників формозмісту та їх узгодженість зі стрижневими в «проектах буття» ідеями сприймається всіма учасниками художньо-естетичного процесу як джерело краси.

Істотне роз'яснення естетичного принципу рівноваги художньої цілісності знаходимо в праці Віта де Паркера «Проблема естетичної форми». Синергетично тлумачачи природу мистецької цілісності, дослідник саме на підставі думки про «співдію» розглядає динаміку узгодження і центрування всіх складників формозмісту. За його словами, рівновага – це «рівність протилежних або контрастних елементів», це принцип естетичної єдності, бо «кожен із протилежних елементів урівноважується іншим, і лише разом вони утворюють цілісність» [14, 388].

Як засвідчують судження Віта де Паркера, він розрізняє два типи естетичного балансу і саме в актуалізації асиметрії та неспівмірності (=стохастичності) бачить ключове джерело насолоди: «Колишня інтерпретація рівноваги, за аналогією з симетрією, – як рівноваги подібних частин – є лише одним особливим видом рівноваги і має бути доповненою більш широким поняттям – рівноваги неподібних частин»; наприклад, у трикутнику пристрастей «рівновага стосунків утворює фон, і звідси походить зацікавлення неврівноваженими взаєминами» [14, 390].

Естетичне задоволення від порушення балансу дослідник, очевидно, пов'язує з функцією ритму. Ось як висловлюється він із цього приводу: «Аналіз ритму показує, що він ґрунтується на двох фундаментальних естетичних нормах – таких, як тематичний повтор і рівновага. Бо ж які типові риси ритму? Кожен ритм – це рух хвиль, причому всі вони порівняно постійні або мають закономірно варіативні форми і часовий або просторовий вимір, де врівноважуються гребені хвилі та борозни між ними»; отже, «ритм – це теж рівновага, але зі складною структурою» [14, 390–391]. Сутність зауваженої «складності», на нашу думку, достатньо повно може відтінити синергетичний феномен фракталів – геометричних і стохастичних: перші, як відомо, передбачають лише інваріантність, а другі – доповнюють її ще й можливістю багаторазового перетворення генеруючої ланки, завдяки чому виникають природні об'єкти.

Отже, органічна форма літературного твору структурується за принципом фрактальних множин, а недетермінований хаос її складників врівноважується енергією ритму. Запускаючи процес формально-

змістових перетворень, ритм не лише формує сюжетно-композиційні риси твору, а й сприяє появі естетичної дистанції, завдяки якій (про що йшлося вище) центрується ментальна діяльність креативних особистостей, а відтак – у силовому полі такого аттрактора виникає мистецька цілісність як органічний синтез домінуючих знаків авторської стратегії в рецептивно-комунікативній партитурі художнього твору.

Зрозуміло, що сформульовані висновки перебувають передовсім у силовому полі категорії «естетичний досвід» – однієї з центральних у терміносистемі рецептивної естетики. Її, як відомо, запропонував Роман Інгарден («Конкретизація та реконструкція») – представник найбільш метафізично зорієнтованої галузі рецептивної методології. Незважаючи на авторство, категорія естетичного досвіду стала більш продуктивною в концепції Ганса-Роберта Яусса («Естетичний досвід і літературна герменевтика»), котрий, як відомо, відмовлявся від думки про повне «занурення» реципієнта в процес передачі повідомлення і надавав суб'єктові право вільніше та самостійно інтерпретувати художній сенс. Ми припускаємо, що факт урівноважування Гансом-Робертом Яуссом метафізики цілковитого накладання авторського і рецептивного «горизонтів» релятивістською ідеєю «рольової дистанції» споглядача, суголосною розглянутому вище аналогічному поняттю Едуарда Баллоу, великою мірою має синергетичний характер. Адже, за припущенням німецького літературознавця, естетичний досвід дистанційованого реципієнта «дає йому змогу, беручи участь у своєрідній грі, ототожнювати себе з власним ідеалом», тобто «самоздійснюватись» через ідентифікацію і саморозвиток індивідуального світопогляду [див.: 7, 482–483]. Означене Гансом-Робертом Яуссом співвідношення нормативності / нестандартності, запрограмованості / безплановості рецептивного відгуку, на нашу думку, має таку ж естетичну природу, як і «складна структура» ритмічної рівноваги (термін Віта де Паркера) – однієї з ключових рушійних сил фрактального саморозвитку формозмісту мистецького твору в різнорівневих знаках його на мить застиглої структури, здатної щоразу по-новому оживати в досвіді читача.

До подібного висновку прийшов свого часу Джордж Дікі, аналізуючи стрижневі риси мистецтва як особливого артефакту. Для виразнішої аргументації аксіологічної спрямованості своїх тверджень про сутність креативної діяльності він навів ось такий вислів естетика Джозефа Марголіса: «Мистецтво – це людська діяльність, яка досліджує і завдяки цьому створює нову реальність суперраціональним, уявним способом, тобто представляє її символічно та метафорично як мікрокосмічне ціле, що зображує макрокосмічне ціле» [див.: 5, 251]. Відтак стає зрозуміло: 1) антиномійно-адекватна рівновага компонентів формозмісту – не просто наслідок когнітивної діяльності митця, спрямованої на втілення власного задуму, а й необхідна передумова адекватного енергетичного контакту «проектів буття» всіх суб'єктів художньо-естетичного процесу; 2) динаміка художньо-образної матеріалізації ключових ідей письменника є поліакціональною та синергетичною, оскільки обов'язково потребує одночасної ментальної «переплавки» стрижневих для автора й читача ідей.

Розуміючи рецептивно-комунікативну партитуру художнього твору як синергетичний простір ритмічного перетину ціннісних орієнтирів

автора і читача*, ми передусім зосередимо увагу на характеристиці родів літератури – тих традиційних типів художньої свідомості, які у властивій для них мовленнєвій структурі презентують реципієнтові об'єктивований митцем у художніх образах весь хід його мисленнєвої діяльності, спрямованої на суб'єктивну переробку сприйнятого світу. Сучасна динамічна поетика (т. зв. «рухома естетика») розширює античні уявлення (Платона, Аристотеля) про спосіб викладу як критерій родової форми твору. Акцентуючи на динамічності художньої структури, у побудові якої домінує естетичне начало [12, 436], вона діалектично і значною мірою синергетично тлумачить процес формотворчості та саму функціональну ієрархію літературного твору.

Узагальнюючи найвідоміші думки літературознавців щодо родової форми як особливого представника авторської стратегії, виділимо з-поміж них певні доміанти. Роди літератури, на думку Карла Бюлера, розрізняються за типом мовленнєвих актів: епос є повідомленням (репрезентацією), лірика – вираженням (експресією), драма – дієвим зверненням мовця (апеляцією) [див. 21, 332–333]. За твердженням Михайла Бахтіна, роди літератури відрізняються мірою зрощення світоглядних «мовленнєвих» позицій (автора, народу, персонажів і т.ін.), яка, зі свого боку, визначає характер комунікації з читачем. Епос, – стверджує він, – є формою об'єктивної оповіді; вона ж спирається на «загальнообов'язковий кут зору в оцінюванні зображуваних подій» нарративним центром, котрий дотримується «історичної дистанції і шаноби». Лірика, хоча й прагне до суб'єктивності (монологічності), все ж цілком не акумулює в собі «чужу мову». А драма є лише «позірним діалогом» суб'єктивних думок, стилів і мов, бо й у її структурі міститься авторська позиція, яка не дозволяє персонажам цілковито виявляти «власний голос» і світогляд [див. 11, 285–288].

Отже, епічне повідомлення за своєю сутністю діалогічне, а тому цілком зримо «включає» в комунікативний акт реципієнта. Ліричне вираження є внутрішньо діалогічним. Завдяки максимальній мірі зрощення світоглядних позицій, у ліричній формі існує особлива цілісність, позбавлена всього другорядного, і саме вона є головним чинником сильного естетичного впливу. Драматична апеляція ж, навпаки, зовнішньо діалогічна; однак її рецептивна дієвість (як передбачав ще Аристотель у теорії трагічного катарсису) визначається тенденцією до внутрішньої монологічності. Бо, сприймаючи постановку, глядач усвідомлює наявність часопросторової дистанції між собою і художньою дією. І така суб'єктивна пресуппозиція дозволяє йому прямо й безпосередньо переміщуватись в авторський світ, унаслідок чого внутрішні «монологи» синергетично сплітаються, створюючи новий світоглядний діалог. Як бачимо, у кожній родовій формі діалогізм є

* Дослідник ритмічної закономірності як такої Павло Смірнов, керуючись принципами діалектики, із цього приводу зазначає: чергування і взаємоперехід співмірних елементів у художній системі презентує в одиничному множинне, тобто оприявнює внутрішню індуктивну закономірність мистецького цілого [16, 31].

ментальним осердям*, однак способи його прояву в кожному випадку інші.

Домінанта родового діалогізму, безперечно, формує і комунікативну стратегію наративного центра. За висловом Яна Мукаржовського, суб'єкт оповіді «відіграє роль моста, який веде від поета до читача» і допомагає останньому «спроєктувати в нього власне “я” і ототожнити таким чином своє ставлення до твору з авторським». Образ особистості автора формується «як прямими висловлюваннями, так і всією побудовою» [12, 259] функціональної ієрархії твору. Тому, подібно до художньої цілісності, він не є застиглим та аксіоматично директивним, навпаки – утворює динамічну сферу переломлення і врівноважування світоглядних «мовленневих» позицій.

Проілюструємо розглянуті закономірності на прикладі тих зразків української словесності межі ХІХ – ХХ століть, в яких функція маркерів авторської стратегії є, на нашу думку, найбільш повно і промовисто виявлена в самому ритмо-інтонаційному малюнку.

Одним із найяскравіших прикладів «програмування» письменником означеного процесу можна вважати, напевно, повість «Великий шум» Івана Франка. Її назва безпосередньо натякає на можливість імітації в художній цілісності сугестивної сили ритмічних явищ. У сюжеті твору внутрішня поліфонія заголовкового образу спочатку розгортається в лейтмотивне передчуття селянами фатальної ролі невідомого шуму в їхньому житті: «Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум!... Люди глухли від ненастанного шуму, гнулися з привички, йдучи по вулиці, бо вітер рвав поли, валив з ніг, а дітьми, як галушками, катуляв по дорозі. Страх ударив по селах... Чи кара Божа? Чи доведеться загинати? Сніги, повені і отсей страшний, ненастанний, непереможний вітер!» [18, 208].

Довготривале нанизування міні-фрагментів із означеним лиховістям (т. зв. «гарячих міток тексту») згодом починає розосереджуватися: наратор звертає увагу на суспільно-політичні проблеми, побутові колізії, любовні інтриги і т.ін. (описує збори селянської громади за ініціативою «зав'язку інтелігенції» з метою пробудження живої, свідомої думки народу; розмову Кості Дум'яка з паном Суботою про неможливість примирення селянства та панства, допоки існує майнова нерівність; діалог пароха Квінтіліана з Суботою про роль священика у селі; одруження Галі, дочки пана, з Дум'яком і т.ін.). Щойно вказані ситуації виглядають у художній цілісності певними «десемантизованими місцями» – особливо порівняно з ключовим

* Подібно розглядає ключову сутність естетичного буття родових форм Нонна Шляхова, залучаючи судження Михайла Бахтіна. Лірика, згідно з її твердженням, – це «бачення і слухання себе емоційними очима і в емоційному голосі іншого». А родову ознаку класичного епосу слід характеризувати з погляду ступеня об'єктивації митцем міжсуб'єктних взаємин діалогічного світу, тобто т. зв. «дійсності свідомості» автора: використовуючи інстанцію наратора, письменник робить «себе об'єктом для іншого і для себе самого»; вказана «діалогічна орієнтація власного слова серед чужих слів сприяє появі особливої прозової художності слова (йдеться, очевидно, про розуміння Олександром Потебнею прози як «згущення думки». – С. Л.), найповніше зrealізованої в романі» [22, 138–139].

образом «ошалілої природи». Однак згодом діалектика вираженого / прихованого, маркованого ритмом / стилістично нейтрального все-таки врівноважується. Її енергетична антиномійність переплавляється в горнилі лейтмотивних образів, тобто тематичного повтору ідей із семантикою ритму: 1) панщина, яку тільки-но скасовано, метафорично уподібнюється до «недорізаного трупа», що «ворушиться і наповняє серця жахом»; 2) національне пробудження народу, в середовищі якого «шуміло, ревло та клетотіло», порівнюється з «проривом води з розірваної гаті», вона «шумить, і бурлить, і бризкає піною, і зносить все, що стоїть їй на заваді» [18, 208–209].

Окреслений «рух хвиль» в українській дійсності описаного часу справді сприймається реципієнтом із погляду запрограмованої автором наративної дистанції: на перший погляд, другорядні речі стають у якийсь момент відкриттям, конкретне й суб'єктивне переростає в абстрактне й закономірне («І скрізь по громадах ішла така хвиля; народна ненависть до панщини шукала собі всяких можливих упустів і знаходила їх усюди» [18, 215–216]). Тобто саме внаслідок своєрідного фрактального перетворення генеруючої ланки – образу містичної сили невідомого шуму – передбачене Іваном Франком порушення закономірності ритмічної рівноваги в художній цілісності стає підґрунтям для формування естетичної оцінки.

Її підсилює розв'язка повісті, побудована знову ж таки за принципом ціннісних взаємостосунків, які прагнуть до протилежності. Адже наскрізна ідея національного прозріння змінюється в фіналі описом виборів вїята, під час яких селяни виявляють надзвичайно низьку політичну свідомість (піднімають руки, бо «інші підносять», стосовно жодного кандидата не мають «загальної згоди»; розходяться по домівках, не прийнявши жодного рішення, адже «померзли», «вже сонце зайшло», треба «до корів»; документи про власні привілеї, що їх заледве зранку забрали у «колишнього» вїята, повертають йому, щоб «заховав до скриньки» [18, 217–219]). Описане деталізоване акцентування наратором найістотнішого в «проекті буття» автора* слід, очевидно, тлумачити як момент «психічної адаптації», тобто підготовки реципієнта до заключного акорду повісті, який, порушуючи ритмічну рівновагу, ще більше загострює емоційне враження від прочитаного: природна стихія завмирає, їй на зміну приходять «утихлий шум», або ж – завмерла національна ідея.

Цікавий факт ритміко-синергетичного проектування естетичної взаємодії в різнорівневих знаках художньої партитури ліричного твору вбачаємо в поезії «Хвиля» Лесі Українки. Якщо застосувати до її характеристики знану класифікацію поезії Бориса Ейхенбаума (на «декламативну», «розповідну» і «співану»), то визначимо цей твір як «декламативну» лірику. Легкість декламування поезії забезпечує грайливий ритм, який немовби імітує в уяві реципієнта процес набігання хвилі на берег. Формально такий ритмічний малюнок виглядає як короткі, часто каталектичні вірші одно-, дво- або чотирислопного хорєя з елементами пірихії. Звичайно, ці рядки є фактично неподільними на

* Нагадаємо, що проблема керівника, який зумів би повести за собою людей, перетворюючи їх з інертної маси в свідому свого покликання націю, – одна з ключових у творчості Івана Франка.

колоні, що підтверджує думку Бориса Ейхенбаума про «рівновагу між синтаксисом і метром» у «декламативній» поезії [див.: 10, 155–156].

«Динамічну взаємодію різнорідних почуттів і асоціацій» читача (терміносполука Євгена Адельгейма) забезпечує художньо-естетичний синтез формально-змістових показників різних рівнів апелятивної структури аналізованої цілісності. Скажімо, враження морської стихії навіюють реципієнтові алітерації [л] – [м] – [н], [р] – [б] – [н], [з] – [с] – [ж], які поперемінно оздоблюють твір, створюючи враження то лагідного плюскоту хвилі («Хвиля йде, Вал гуде – Білий, смілий», «Білим пломенем метнеться»), то грізного реву стихії («горне Баговиння тьмяне, чорне», «Рине в море величезне»), то шуму води («Розтечеться, розпливеться, Знову сили набереться, Потім зрине І гучна, І бучна, Переможно вгору сплесне І воскресне») [17, 356–357].

Неспокій водної царини імітує також астрофічна форма твору, в якій важко вловити єдину закономірність розміщення віршів та їх римування. Правда, у деяких частинах аналізованої поезії переважає паралельне римування двох-трьох віршів, але воно неодмінно поступається місцем рядкові з іншим закінченням. Згодом виявляється, що ця клаузула «знаходить» пару, внаслідок чого естетичне враження «завислої рими» змінюється в уяві реципієнта на відчуття конструктивної закономірності, тобто художньої домінанти як ментального осердя спільної діяльності автора й читача. Загалом можна навіть стверджувати, що вірші з таким римовим очікуванням поділяють аналізований твір на змістово-інтонаційні частини, кожна з яких створює враження підйому нової хвилі – після включення в апелятивну структуру домінантної ознаки.

Побудова поезії «Хвиля» Лесі Українки таким чином засвідчує, як бачимо, зсуви в процесі розгортання художньої ідеї, чим забезпечує антиномійно-адекватний перебіг думки реципієнта: ефект естетичної дистанції, запускаючи мисленнєві процеси зіставлення головного / другорядного, вираженого / прихованого, наявного / відсутнього і т.ін., поступово призвичаює читача до сприймання ритмічних перепадів, внаслідок чого знаки різних рівнів художньої структури динамічно й синергетично узгоджуються. Головним підґрунтям здійснення цього художньо-естетичного процесу, безперечно, слід уважати дуально-єдиний принцип художньої домінанти, яка, за висловом Бориса Ейхенбаума, у інтонаційному малюнку «декламативної» лірики завжди відображає «логіко-предметну» сферу вживання мови [див.: 10, 155].

Оригінальну форму проектування стратегії сприйняття способом поступової актуалізації наратором родових ознак літературних творів ми вбачаємо в етюді «Вони» Олександра Олеся. Настроєва напруга естетичного переживання виникає в ньому вже при читанні заголовка: неозначено-особовість займенника відкриває реципієнтові символістський «горизонт» безликоності з усіма його негативними складовими – знеособленістю, занедбаністю, безнадією, безперспективністю і т.ін. Такий авторський «маршрут» пропонує читачеві першоособовий оповідач («я»), що створює враження більш безпосереднього стосунку з адресатом і відповідно поглиблює емоційну реакцію.

Окрім названого прямого маркера сприйняття, існують у динамічній структурі етюду Олександра Олеся й інші формально-змістові показники. У композиції твору яскраво помітні три частини: перша оформлена за

принципами епічної оповіді, друга позначена тенденцією до драматизму (кожен абзац – це окрема мовленнєва партія), а третя – тяжіє до форми поезії в прозі. Зауважена родова «стратегія» нарації забезпечує перехід читацької думки від безпосереднього світоглядного діалогу до внутрішнього – через етап позірно-драматичного зіткнення попереднього зневажливого ставлення оповідача до торговців надгробними вінками з об'єктивно-авторським поглядом на цих людей як покидьків суспільства, зумовленим конкретними життєвими реаліями.

Як бачимо, саме часопросторова дистанція в аналізованій наративній структурі найбільше сприяє забезпеченню ментального контакту суб'єктів художньо-естетичного процесу. Вона ж формує цілісність рецептивного враження – шляхом колового змикання «горизонтів очікування»: як і на початку твору, так і в фіналі оповідач наголошує на фатальності людської екзистенції («І в той день, коли я умру, вони куплять дітям хліба і керосину. Нагодують їх і запалять світло» [13, 340]). Реалізуючи параметр індивідуальної оцінки, зауважимо: знаковість і схематичність домінуючих образів цього твору зумовлена властивою для Олександра Олеся естетикою символізму, в якій сутність пізнається лише інтуїтивно.

Синергетичний потенціал закладеної письменником на різних рівнях художнього цілого одночасно «матриці» сприйняття можна ілюструвати й на прикладі «Притчі про красу» Івана Франка. Цей твір, як відомо, діалогізований інтертекстуальним способом: він художньо опрацьовує античну легенду про пригоду Аристотеля з Аглаєю. Саме тому, очевидно, початкова інтенція енергетичного поля твору виголошується устами досвідченого мудреця. Повчаючи царевича Олександра, грецький філософ стверджує, що лише «мудрість, наука і старші літа» допомагають чоловікові протистояти «жіночій красі».

Указаний притчевий засновок, на перший погляд, однозначно програмує «стратегію тексту». Однак вибудовування художнього сенсу в безпосередньому сюжеті притчі засвідчує хибність первинного читацького уявлення. При читанні історії «обману» Аристотеля Аглаєю, котра зажадала за свою красу і любов поїздити в царському садку на хребті мудреця, в рецептивно-комунікативній партитурі твору з'являються «лакуни». Дезорієнтований читач не отримує прямих «авторських коментарів», але його увазі запропоновано інший маркер апелятивної структури твору – порушення строфічної форми (енжамбеман та зміна дистиха на терцет). Цікаво, що строфічний перехват уперше з'являється в момент самої спокуси і супроводжує весь сюжет притчі – аж до хвилини, коли «дівка пуста» завела свого «ослика» у «круг двораків», де сиділи навіть Олександр і його мати [19, 211–213]. Функцію енжамбеману в цій частині твору варто, очевидно, означити як прискорення художньої дії, що створює рецептивне враження блискавичності спокуси. Поява ж терцета серед однорідної маси дистихів супроводжує момент прийняття ганебного рішення Аристотелем. У цьому випадку терцет не лише сповільнює внутрішній сюжет, а й створює необхідну естетичну дистанцію, завдяки чому переорієнтовує читача, тобто налаштовує на сприйняття фінального притчевого висновку, контрастного за змістом до засновку.

Таким чином, саме програмування поетом у рецептивно-комунікативній партитурі «Притчі про красу» тих різнорівневих знаків, які

в майбутньому забезпечуватимуть включення психічних механізмів дистанціювання й адаптації, формує відповідну естетичну реакцію читача. Процес її наростання схожий до згадуваної вище моделі резонансу: 1) ключовий образ «небезпечного озброєння жіночої краси», з'явившись на початку притчі, створює в ній енергетичне поле для тривалих вібрацій протягом усього твору; 2) ритміко-метричні й строфічні зсуви виконують роль тих «зерен нового досвіду», які «розширюють зміст нашого внутрішнього Я» (термінологія Івана Франка); 3) відкриті цим способом канали пам'яті, тілесних відчуттів, емоцій і т.ін., вступаючи час від часу в енергетичний контакт зі стрижневим образом, спільно врівноважують антиномійні полюси художньої цілісності, тобто забезпечують взаємне структурування ментальної діяльності суб'єктів креативного процесу.

Інтуїтивно вловлені й пунктирно означені Іваном Франком у трактаті «Із секретів поетичної творчості» антиномійно-адекватні закономірності протікання творчості-співтворчості по-своєму геніально змодельовані у нарисі «Контрасти» Володимир Винниченко*. Його головний герой Іван – артистична натура, яка виробила протягом життя незаперечну для себе теорію контрастів і пропагує її естетичну й екзистенційну силу всім, а найбільше – коханій Гликері. Названі два аристократичні персонажі протягом сюжету безупинно апробовують цю концепцію подумки, в діалогах, суперечках, світоглядних конфліктах, а також спостерігаючи за життям інших людей і природними явищами. Зрозуміло, отже, що теорія контрастів є універсальним «центром тяжіння» ментальних сфер Івана та Гликери, а також ритмічним підґрунтям рівноваги складників художньої цілісності.

Однак у конкретній рецептивно-комунікативній партитурі нарису однозначність указанного інтелектуального «каркасу» не тільки випробовується, а й поступово нівелюється. Скажімо, на початку твору Іван цілком аргументовано й захоплено заявляє: «А таке з'являє, як контраст? Га? Тут вам все: й історія думки, й історія людського слова, і естетика, і... Тут все! [...] Дивіться, як переплітаються фарби, які контрасти, які тони... Чорне й біле! Одне чорне не зробить вам такого вражіння, а поруч з білим воно грає видатну роль, відтіняється, виступає рельєфно, грає... А психіка? Наприклад, цинізм і святість, поруч одно з одним. Тут просто дух захоплює! Я хочу ліпити тепер одну річ. Так знаєте, тема така – огидливе і гарне» [4, 140]. Коли ж нарешті на шляху закоханих з'являється справжній прототип пошукуваного життєвого контрасту (валки заробітчан, однакових у своїй безпросвітній нужді, але різних у емоційних реакціях, тобто готових відповідати на проявлене до них милосердя блазнюванням, дикунством і навіть розбоем), креативні спонуки скульптора несподівано зникають: «Філософія... – іронічно й трохи сумно говорить Іван. – Що можуть сказати тут Канти, Лейбніци, Гегелі цим людям... [...] Ні, ти дай таку філософію, щоб я міг навчити їх бути щасливими... А їх мільйони, тисячі мільйонів!» [4, 163–174].

* Загалом художнє моделювання різноманітних контрастів (суспільно-політичних, світоглядно-психологічних, емоційно-інтелектуальних, підсвідомих і т.ін.) – одна з найхарактерніших ознак стилю Володимира Винниченка («Краса і сила», «Біла машина», «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Базар», «Memento», «Брехня», «Чесність з собою» і т.д.).

Як бачимо, «розширення внутрішнього змісту Я» заядлого естетика змодельоване в аналізованому нарисі Володимира Винниченка способом проектування необхідної життєвої дистанції, зайнявши яку Іван набув і описану вище адаптаційну готовність, і синергетичну здатність видобувати з контрастів не тільки «тони» і «вражіння», а й «пластику» врівноважених ефектів гармонії і дисгармонії (повернувшись із поля у середовище «міщанських дріб'язків», закохані пробачили взаємно ті моральні експерименти, які намагалися проводити один над одним раніше). Синергетичне сплетіння вказаних результативних вражень у ментальній сфері читача відбувається, на нашу думку, саме завдяки ритмічній актуалізації того різновиду естетичного балансу, який, за твердженням Віта де Паркера, є рівновагою «зі складною структурою», тобто природним співвідношенням складників організму – «єдиного у власному розмаїтті».

Отже, динаміка структурування такої художньої цілісності, яка сугестує реципієнтові найбільш адекватне авторському задумові естетичне враження, залежить від 1) ступеня спільності ключового естетичного досвіду автора й читача; 2) швидкості включення психічних механізмів антиномійного дистанціювання та адаптації; 3) міри взаємного врівноваження контрастних елементів формозмісту та їх центрованості домінантними знаками різних рівнів. Ритмічний перетин ціннісних орієнтирів митця і реципієнта є формою діалогічної згоди суб'єктів художньо-естетичного процесу. Його появу забезпечує «запрограмована» автором комунікативна стратегія 1) наративного центра як безпосереднього суб'єкта оповідності, а також 2) сюжетно-композиційного «каркасу», в якому за принципом антиномійної адекватності співдіють лейтмотиви, «лакуни» і «гарячі мітки» тексту. Їх узгодження в апелятивній структурі літературного твору й у динаміці формування естетичного враження забезпечується дуально-єдиним простором художньої домінанти – того «сумарного образу», із енергії якого кожна творча особистість вибудовує власний «проект дійсності», використовуючи для цього доречну родо-жанрову форму.

Сформульовані принципи й закономірності самоорганізації художньої цілісності на всіх етапах її існування – від задуму літературного твору до його кінцевої оцінки – є втіленням естетичного закону органічної єдності та рівноваги компонентів художньо-естетичного формозмісту, зумовленого самим феноменом творчості-співтворчості, який у випадку літературного її різновиду має статус словесної медіативної форми. Остання, переплавляючи в структурі ключових образних засобів факти емоційно-асоціативного сприйняття світу письменником і читачем, робить суб'єктів художньо-естетичного процесу здатними виражати за допомогою уяви власну домінанту світомислення у динаміці нерухомих графічних знаків.

Література

1. Адельгейм Є. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості: передмова / Є. Адельгейм // Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. – К.: Радянський письменник, 1969. – С. 3–62.

2. Адельгейм Є. Проблеми творчої уяви в естетичному трактаті Івана Франка / Є. Адельгейм // Радянське літературознавство. – 1969. – № 12. – С. 37–47.
3. Баллоу Э. «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип / Э. Баллоу // Современная книга по эстетике : антология / [перевод с англ. Э. Н. Глаголевой, В. М. Закладной, Ю. С. Иванова ; общ. ред. и вступ. ст. А. Егорова]. – Москва : Изд-во иностр. л-ры, 1957. – С. 420–446.
4. Винниченко В. К. Контрасти // Винниченко В. К. Твори : У 22 т. – Т. 1. – Кн. 1: Краса і сила та ін. оповід. / В. К. Винниченко. – Харків – К. : Кооперативне вид-во «РУХ», 1923. – С. 133–170.
5. Дики Дж. Определяя искусство / Дж. Дики // Американская философия искусства : Основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антология / [перев. с англ. ; под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова, при участии изд-ва Уральского ГУ]. – Екатеринбург : Деловая книга – Бишкек : Одиссей, 1997. – С. 243–252.
6. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 525–539.
7. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / [главн. науч. ред. Е. А. Цурганова]. – Москва : Intrada, 2004. – 560 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
8. Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация // Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден ; [перев. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова]. – Москва : Изд-во иностр. л-ры, 1962. – С. 72–91.
9. Копистянська Н. Х. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) / Нонна Копистянська // Слов'янські літератури : Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 р.). – Київ, 1998 – С. 57–74 // <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11891> (15.03.2012).
10. Література. Теорія. Методологія / [упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької ; перекл. з пол. С. Яковенка]. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
11. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мітосек ; [переклад з пол. В. Гуменюка ; наук. редактор В. Іванюк]. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
12. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика / Ян Мукаржовский. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 480 с.
13. Олесь О. Вони // Олесь О. Твори : В 2 т. – Т. 2 : Драматичні твори. Проза. Переклади / Олександр Олесь ; [упорядник та автор приміток Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – С. 340.
14. Паркер де В. Г. Проблема эстетической формы / В. Г. де Паркер // Современная книга по эстетике : антология / [перевод с англ. Э. Н. Глаголевой, В. М. Закладной, Ю. С. Иванова ; общ. ред. и вступ. ст. А. Егорова]. – Москва : Изд-во иностр. л-ры, 1957. – С. 384–396.

15. Рид Г. Определение искусства / Г. Рид // Современная книга по эстетике : антология / [перевод с англ. Э. Н. Глаголевой, В. М. Закладной, Ю. С. Иванова ; общ. ред. и вступ. ст. А. Егорова]. – Москва : Изд-во иностр. л-ры, 1957. – С. 95–116.
16. Смирнов П. Ф. Философский анализ ритма в жизни и художественном творчестве : диссерт. ... канд. философ. наук / П. Ф. Смирнов. – К. : КДУ, 1968. – 154 с.
17. Українка Л. Хвиля // Українка Л. Зібрання творів : У 12 т. / [голова ред. колегії Є. С. Шабліовський]. – Т. 1 : Поезії / Леся Українка ; [ред. тому А. А. Каспрук ; упорядк. та примітки Н. О. Вишневської]. – К. : Наукова думка, 1975. – С. 356–357.
18. Франко І. Я. Великий шум // Франко І. Я. Зібрання творів : У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк]. – Т. 22 : Повісті та оповідання (1904-1913) / Іван Франко ; [ред. тому Н. Є. Крутікова ; упоряд. та коментарі О. В. Мишанича]. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 208–317.
19. Франко І. Я. Притча про красу : [поезія зі збірки «Мій Измарагд»] // Франко І. Я. Зібрання творів : У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк]. – Т. 2 : Поезія / Іван Франко ; [ред. тому І. І. Басс ; упоряд. та коментарі І. І. Басса, В. Я. Герасименка, А. А. Каспрука]. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 211–212.
20. Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Я. Зібрання творів : У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк]. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903-1905) / Іван Франко ; [ред. тому П. Й. Колесник ; упоряд. та коментарі Н. О. Вишневської і М. С. Грицюти]. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 91–111.
21. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – [3-е изд., испр. и доп.]. – Москва : Высш. шк., 2002. – 437 с.
22. Шляхова Н. М. Діалогічна зустріч двох свідомостей : До проблеми роду в літературі // Шляхова Н. М. Життя порізнені листочки : Літературно-критичні статті / Нонна Шляхова. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 129–141.

The article deals with the basic laws of artistic and aesthetic integrity structuring. Proposed model is based on theoretical works of psychologists, philosophers, aesthetes, fictional process researchers, who pondered it as an act of co-creation. Proposed conception is approved by the example of appellative structure of several works of Ukrainian literature of the XIX – XX centuries.

Key words: *artistic and aesthetic integrity, «antinomy of distance», receptive-communicative plot.*

В статье раскрыто главные закономерности структуризации художественно-эстетической целостности. Теоретической базой предложенной модели стали труды психологов, философов, эстетов, исследователей художественного процесса, которые осмыслили его как акт совместного творчества. Предложенную концепцию апробировано на примере апеллятивной структуры нескольких произведений украинской литературы предела XIX – XX веков.

Ключевые слова: *художественно-эстетическая целостность, «антиномия дистанции», рецептивно коммуникативная партитура.*