

Техніка розуміння, що розпредмечує, при сприйнятті оповідання «Сито, сито...» допомагає читачеві відтворити не лише події, але й той душевний стан, той настрій, яким супроводжується цей твір. Душа Ілька протестує проти жорстокості війни, адже у багатьох сім'ях чекають на повернення додому батьків з того пекла. Хлопчик допомагає мамі «ворожити», і від нього залежить, з чим піде дружин солдата – з надією чи відчаєм. Лагідний і довірливий від природи Ілько намагається вселити впевненість у зранене жіноче серце. Риси дитячої психології – в багатьох деталях розповіді. Це й почуття гумору, властиве Ільку: «*А клямка у мене перед носом стриб-стриб, клац-клац, а сніг у щілинах тишак-тишак...*» [5, с. 110], і буквальна інтерпретація: «*А чого б це я був їхнім зятем? Думають, як у них є Натка, то я на ній непримінно й женитимусь!*» [5, с. 111]. Автор знаходить зворушливий і не позбавлений м'якої іронії спосіб показати серйозне ставлення Ілька до «ворожіння».

Оповідання «Тайна вечера» шокує читача своїм фіналом. Підліток увесь час настирливо думає тільки про їжу і як найбільше свято згадає вечерю в голови сільради: «*Он на тому тижні ми як возили солому до голови сільради з Семеном Одарковичем ... то чого й не ставлено нам на стіл: і борщу, і сала мерзлого, з червоненьким усередині, і каші молочної... Пополасували!»* [5, с. 119], але через недоінтересу і непосильну працю в колгоспі, після пригощання «чаркою» в діда Помазана, куди возив солому, він засинає на морозі, так і не доїхавши додому. В оповідання автор раз за разом підкреслює бідне та голодне становище хлопця. Техніка розуміння, що розпредмечує, спрямована на поєднання всіх натяків, що надає у творі автор та формування розуміння безвихідності цієї ситуації.

Моральному падінню людини присвячене оповідання «Гвинт». Воно написане у іронічній манері, тому техніка розуміння, що розпредмечує, допомагає читачеві зрозуміти ідейну та проблемну наповненість художнього твору. Ситуація, коли матеріальні цінності змінюють життя людей, вже не раз висвітлювалася в літературі, але Гр. Тютюнник зміг вдало підкреслити абсурдність ситуації. Онисько стає непізнаваним, коли йому до рук потрапляє гвинт, через який його син втратив руку: «*Трохи згодом у село прибігла оглушена конячина, впряжена в борону, а навздогінці за нею – блідий, закритавлений погонич Семен, старший Ониськів син, з одбитою по лікоть правцею і видзьобнутим оком: міну розряджав...*» [5, с. 130]. Онисько вирішує використати гвинт та робить власну олійницю. Ця маленька влада кардинально замінює його: «*Дитина через той клятий гвинт руки позбулася, а він отаке верзе»* [5, с. 136].

Останнє оповідання збірки «Проти місяця» є дуже емоційним і, що найважливіше, оптимістичним. Незважаючи на те, що у творі автор ще раз підкреслює наявність людських вад у кожного з нас, за допомогою техніки розуміння, що розпредмечує, читач розуміє, що автор намагається дати йому надію на те, що все ще можна виправити, необхідно лише бути відкритим для людей та намагатися їх зрозуміти. Такими людьми є головні герої Ладко та його знайома дівчина. Саме їй вдалося побачити, що «*у його просторих грудях велике й лагідне серце, і гаряча хвиля збудження третєтло лоскочеться в жилах»* [5, с. 149]. Ця відкритість та добрі серце поєднують цих молодих людей. Вони розуміють, що відрізняються від своїх друзів чистотою душі, вони навіть здатні розумітися без слів і саме цей емоційний стан вселяє в читача надію.

Техніка розуміння, що розпредмечує, допомагає читачеві при сприйнятті збірки оповідань «Зав'язь» відтворити ідейну наповненість та проблематику тексту, побачити в ньому саме те повідомлення, що вклав у твір автор. Уважний до змін, що відбулися в житті села, нових рис, які виникають під їх впливом у соціальному і моральному укладі нового села, письменник по-своєму, оригінально аналізував у збірці складну, подекуди навіть болючу, актуальну проблему міграції сільського населення.

Шукаючи завжди в людині людину, Гр. Тютюнник уловив та відобразив у оповіданнях тривожні симптоми надзвичайно небезпечної соціальної хвороби: загрозу бездуховності для певної частини робітничого класу (так само, як і для певної частини колгоспників), загрозу зростання міщанської, споживацької психології в нових соціальних умовах, а отже й загрозу відступу від моральних принципів нашого суспільного ладу.

Література:

1. Богин Г. И. Методическое пособие по интерпретации художественного текста: Для занимающихся иностранной филологией [Электронный ресурс] / Г. Богин. – Режим доступа : <http://window.edu.ru>
2. Богин Г. И. Субстанциальная сторона понимания текста / Г.И. Богин. – Тверь : Наука, 1993. – 246 с.
3. Богин Г. И. Схемы действий читателя при понимании текста / Г.И. Богин. – Тверь : Наука, 1989. – 156 с.
4. Макеева М. Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: дис. ... доктора филолог. наук: 10.02.19 / М. Н. Макеева. – Тверь, 2000. – 316 с.
5. Тютюнник Г. М. Твори / Г. М. Тютюнник. – К. : Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1984. – С. 7–154.

УДК 82.091

О. Л. Лотоцька, Л. В. Собчук,

Тернопільський національний економічний університет, м. Тернопіль

КОНЦЕПТ «ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ» У НАРАТИВНІЙ ОРГАНІЗАЦІІ НОВЕЛ О. ГЕНРІ ТА АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА

У статті розглядається тенденція мистецької гри у побудові нарративу художнього тексту. Евристичну плідність і ефективність протягом аналізу виявив наратологічний концепт «еквівалентності» (поетичної структури нарративу, яка детермінується у позачасових зв'язках тематичних і формальних мотивів, зіставленнях і протиставленнях у тексті, що оголюють кут зору персонажів та зовні безпристрасного оповідача), докладно розроблений німецьким славістом В.Шмідом.

Ключові слова: *гра, поетизація прози, орнаментальна проза, ліризація, нарратив, еквівалентність, тематичні і формальні еквівалентності.*

В статье рассматривается тенденция художественной игры в построении нарратива художественного текста. Эвристическую плодотворность и эффективность в ходе анализа обнаружил нарратологический концепт «эквивалентности» (поэтической структуры нарратива, которая детерминруется во вневременных связях тематических и формальных мотивов, сопоставлениях и противопоставлениях в тексте, которые обнажают угол зрения персонажей и внешне беспристрастного рассказчика), подробно разработанный немецким слави́стом В. Шмидом.

Ключевые слова: *игра, поэтизация прозы, орнаментальная проза, лиризация, нарратив, эквивалентность, тематические и формальные эквивалентности.*

The game as «ornamenting» and one of the principles in narrative construction is discussed in the article. The narratological theory of «equivalency» elaborated by V. Shmid is rather efficient through the analysis of literary paradigms development.

Key words: *game, prose poetization, ornament prose, lyricization, narrative, equivalency, thematic and formal equivalencies.*

Описуючи детермінований принципами оповіді художній світ новел О. Генрі та українських митців початку ХХ століття, вважаємо доцільним розглянути **наукову проблему**, яка полягає у застосуванні тих «поетичних» прийомів прочитання фікційної прози, що їх В. Шмід називає еквівалентностями і пропонує використовувати при аналізі творчості російських письменників-прозаїків, починаючи з О. С. Пушкіна.

Поняття поетичності художнього твору має безпосередній зв'язок з поетизацією прози. Саме їй, – слушно зауважує С. Павличко, – належить заслуга зламу традиційного нарративу [6, с. 133]. Поетизація прози як принцип організації художнього твору виразно виявилася в ліричних новелах американського письменника О. Генрі та українського літератора А. Любченка, які є матеріалом нашого дослідження та мають ознаки художньо-стилістичного різновиду словесного мистецтва, що поєднує в собі характерні риси прози і поезії. Для його позначення в дослідницькій літературі використовуються різні терміни: «поетична», «поетизована», «лірична», «ритмізована» проза та ін. За Л. Новіковим, у роботі надається перевага терміну «орнаментальна проза», тому що глибоке впровадження в оповідь поетичних прийомів, їх проростання виправдовує поняття «орнаменталізм»: неодмінним для орнаменту є повтор тих чи інших образних мотивів, стилізованих деталей образного цілого [5]. А орнамент, – за Р. Мовчан, – «це знак чогось, сукупність якихось зашифрованих змістів, сенсів, він водночас є результатом і знаком гри» [4, с. 285].

Феномен орнаментальності, на думку вчених, виявляється у різні періоди історії літератури: його можна знайти вже в давньоруській літературі в стилі «плетива словес» (Д. Ліхачов), літературі ХІХ століття (у творчості О. Пушкіна, А. Чехова, Ф. Достоевського (В. Шмід), але найчастіше в літературі ХХ ст. У зв'язку з цим у сучасній науці як самостійне художнє явище виділяється орнаментальний стиль. Важливими у ньому стають звернення слів до інших слів у тексті, їхня взаємодія за аналогією чи контрастом, що притаманно поетичному тексту. Саме структурний зв'язок з поезією дозволив усвідомити даний стиль як якісно нове явище. Основою орнаментальної прози, за спостереженням Г. Бахматової, є орієнтація на «відображення часу іншими, неklasичними засобами, демонструючи перевернуте співвідношення між об'єктивним і суб'єктивним світом» [1, с. 20]. Дослідниця зазначає, що у процесі формування орнаментального стилю в українській прозі 20–30-х рр. ХХ століття «можна виділити три джерела: оновлення реалізму за рахунок використання нереалістичної поезики на рівні стилю; художні пошуки й боротьба модерністських течій; проміжні явища, де реалізм і модернізм складно поєднувалися на рівні як стилю, так і методу» [1, с. 16].

Орнаментальну прозу як явище першої половини ХХ століття найточніше характеризує поняття «ліризація», тому що це художнє явище виникло завдяки рішучим експериментам письменників-модерністів, свідомому привнесенню в текст поетичних елементів. Поетичні прийоми в орнаментальній прозі – це не просто окремі прийом, а основний конструктивний принцип організації тексту. Іншими словами, письменникам-орнаменталістам властивий рух від безпосереднього прийому у тексті до змісту, що особливо підкреслено у творах О. Генрі та А. Любченка.

Ліричні новели О. Генрі написані в традиційній для малої форми розповідній манері від третьої особи. Якщо їх розглядати з погляду літературної традиції, то вони близькі до «оповідань на сторінку» А. Чехова (М. Чудакова). У них, як слушно зазначила ще у 40-х роках Т. Сільман, О. Генрі «шукає незвичайного в звичному, романтичного у повсякденному, поезії в прозі» [7, с. 1]. Ці новели можна назвати поетичними з формальної сторони, яка, як відомо, формує і змістову: в силу своєї лаконічності у них присутня словесна «густота», властива віршам, дотримується принцип «тісноти віршового ряду».

Українська орнаментальна проза перших десятиліть ХХ століття тяжіла до малих жанрових форм, «усуціль ліризованих, де за лаконічною зовнішньою будовою часто був прихований вселенського масштабу смисл» [9, с. 46]. Саме жанр поезії у прозі, на думку М. Яремкович, був «доброю можливістю показати плинну, зрушену з місця дійсність, сповнену нестабільності, непевності» та водночас передати «внутрішню силу, волю, віру й переконання активних учасників тієї грандіозної перебудови життя», їх болі, слабкості та трагедії [9, с. 46].

Аркадій Любченко не вважається однією з ключових фігур української літератури 1920-х років, але його творчий доробок заслуговує на увагу з тих причин, що еволюція письменника певним чином відзеркалює ті творчі шукання, які були характерні для більшості митців 20–30-х рр. А. Любченка по праву можна вважати майстром поетизованої прози в українській літературі. У новелах і повістях письменника, майже невідомого сучасному читачеві, бачимо спробу синтезувати реалістичну й романтичну манеру викладу. Експериментальний шлях прози А. Любченка почав розвиватися паралельно реалістичному й, окрім певної долі «романтики», настрою 20-х років, усадикував ще й децимо романтизм, імпресіонізму і деякі риси експресіонізму. Розпочавши експериментувати зі стилістикою, ліризуючи нарацію, утворюючи орнаментальні зачини у «Зямі», прозаїк пішов далі у новелі «Гайдар», вдаючись до орієнтирних романтичних зразків, що базувалися на фольклорній традиції. «Гайдар» А. Любченка – за манерою, тематикою, організацією твору – певною мірою перегукується з «Легендою» М. Хвильового й писався, радше, як мистецький пошук. Новел такого кшталту, як «Гайдар», «Зяма», в дискурсивній практиці прозаїка обмаль, проте якраз вони є індикаторами можливого впливу прози М. Хвильового й експресіонізму на творчу манеру А. Любченка.

Зупинимось на явищах **еквівалентності** в новелах О. Генрі та А. Любченка. Наратолог В. Шмід розрізняє **тематичні і формальні еквівалентності**:

«Тематична еквівалентність ґрунтується на актуалізованій тематичній ознаці, тобто на відібраній для даної історії властивості, яка поєднує два чи більше елементи історії... За наративною субстанцією... розпадається на еквівалентності персонажів, ситуацій і дій» [8, с. 247].

Цікаву еквівалентність персонажів знаходимо в новелі О. Генрі «Споріднені душі». Незважаючи на опозицію героїв (злодій – шанований обиватель), переважає схожість – обом дошкуляє ревматизм: «Вам, знаєте, пощастило – адже ми з ревматизмом давні приятелі. І теж у лівій. Усякий інший продірявив би вас наскрізь...» [2, с. 447]. Саме тому вони знаходять спільні інтереси – які ліки найкраще допомагають від цієї недуги. Закінчується новела ще однією парою, цього разу, гетероперсональних еквівалентностей ситуацій. Злодій і обиватель ідуть випити разом (схожість). Опозиція утворюється завдяки комічній ситуації:

– Ледве не пішов без грошей, – сказав він (обиватель)... Злодій схопив його за рукав.

– Гаразд, пішли, – сказав він грубувато. –...Я вас запрошую. На випивку вистачить [2, с. 449].

Схожу еквівалентність використав і український новеліст у творі «Два листи». Історія в історії (текст у тексті) – так можна охарактеризувати композицію новели. Немолодий чоловік отримує листа. Автор листа, молода дівчина, пише сво-

ему другу дитинства Миколі про своє життя. Її розповідь сповнена яскравих спогадів, енергії, нових вражень й оптимізму. Вона запрошує Миколу приїхати до Харкова: «І якщо буде можливість, раджу завітати сюди, до нас, подивитись, як тут кипить життя, переконались, як переможно ступає історія, повчитись, як треба бути сильним, рішучим, життєздатним» [3, с. 242–243]. Несподівано розв'язкою новели є те, що адресат послання вже не зможе цього зробити. Читач раптом дізнається, що навіть читає лист не Микола, а його сусід Михайло. Новелістичний пуант разуючий: невідправлена відповідь Михайла була лаконічною. В кількох реченнях описується деградація Миколи і його смерть. У такий спосіб новеліст зіставив дві різні долі. Творцями їх були самі люди, які по-різному ставились до життя.

Еквівалентності ситуацій і дій можуть бути ізоперсональними (відносяться до одного персонажа) та гетероперсональними (належати різним персонажам) [8, с. 248].

У новелі «Фараон і хорал» спостерігаємо ізоперсональну схожість між діями безпритульного Сопі потрапити до в'язниці на Острові, яка «правила йому за квартиру взимку»: шестикратні порушення громадського порядку, прагнучи бути заарештованим, і всі даремно. І ось тоді, коли герой «під впливом музики, що линула зі старої церкви», вирішує знову стати людиною і перемогти «зло, яке полонило його», утворюється еквівалентність-опозиція: полісмен ні за що забирає його: «На Острів, три місяці, – постановив наступного ранку суддя» [2, с. 56].

Гетероперсональна еквівалентність дій відіграє важливу роль у творах О. Генрі. «...тут за очевидною схожістю дій часто приховується глибокий контраст, і навпаки – протилежне нерідко виявляється цілком сумісним» [8, с. 249].

Такий приклад несподіваної гетероперсональної еквівалентності зустрічаємо в новелі «Санаторій на ранчо». У ній розповідається про зустріч городянина з людиною із Техасу. «Цвіркун» Мак-Гайр – «колишній боксер категорії пір'їни, жокей, хитрун, спеціаліст у картах і постійний відвідувач барів та спортивних клубів», програвши останні гроші, хворий і роздратований, потрапляє на ранчо Кертіса Рейдлера, який запросив його, завіривши, що сухе і здорове повітря прерії – кращий засіб поправити здоров'я [2, с. 112]. Зображається зустріч двох ідеологій, двох різних поглядів на життя. Рейдлер ніяк не може зрозуміти, чому його безкорисний намір допомогти слабкому і хворому, недоступний життєвим уявленням Мак-Гайра, а останній не може повірити в добрі наміри скотаря. Наратив побудовано на системі контрастів. Рейдлер зображений як уособлення фізичної могутності і душевної чистоти: «На зріст шість футів два дюйми і широкий у плечах, він був, як кажуть, відкритою душею. Захід і Південь зійшлися в ньому» [2, с. 114]. На противагу йому, «Цвіркун» був «п'ять футів один дюйм... Гострий погляд, гострі щелепи й підборіддя, шрами на кістлявому зухвалому обличчі, сухе жилаве тіло, яке вийшло живим із багатьох okazій, – цей хлопець, задержуватий з вигляду, як шершень, не був явищем новим чи незвичайним у цих краях» [2, с. 114]. Душа Рейдлера відкрита для добра. Мак-Гайр, навпаки, «оцінював людей міркою мешканця тісних міських кварталів» [2, с. 115]; «Він не фермер, – міркував полонений, – та й на шахрая не схожий. Що за птах? Ну, будь наготові, «Цвіркуне», – чи не краплена в нього колода?» [2, с. 114]. Якщо для Рейдлера людяність і солідарність – це природне ставлення до людини, то Мак-Гайр в кожному бачить ворога. Але повітря і земля повернули «Цвіркуну» радість, любов до життя і здоров'я.

На контрастах побудована і відома новела А. Любченка «Via dolorosa» («Скорботний шлях»), яка дуже нагадує твір американського автора «Поки чекає автомобіль»: кінець новели є антитезою елегійному її початку; протиставляються персонажі твору: романтичний юнак із низів і бездушна цинічна панна. Падіння суспільного статусу останньої натякає на ті зміни, що відбулися в суспільстві. Твір має обрамлення й своєрідну композицію. У новелі застосована персонажна наративна ситуація: герой-оповідач у надвечір'я прогулюється парком. Перед ним розкривається прекрасна картина згасаючого дня. Запізнілий промінь вихоплює з сутінків жіночу постать, і персонаж поринає у спогади про своє минуле кохання: він, бідний парубок, знайомиться з шляхетною панночкою: «Цнотлива, з повільними рухами, вона виходить у білому вбранні і, стомлено глянувши, сідає у лонгшез» [3, с. 115]. Наратор, розповідаючи про романтичне кохання, іронізує, оскільки старий кінь-шкапа став свідком і персонажем у «благородній комедії». Сюзен виявляється нудьгуючою панночкою, яка дозволяє собі флірт з бідним водовозом. Сентиментальний спогад переривається зустріччю в парку з реальною Сюзен, яка стала пропашою жінкою. Вона дуже змарніла й змінилась: тепер це одягнена в чорне самотня жінка, але в героя виникає сумнів: «Невже чорний скромний одяг був тільки захистом цинізму, а жабура – тільки насмішкою?» [3, с. 120]. Але ця зустріч не засмучує героя, адже його кредо подібне до думки його товариша: «Життя! В ньому стільки переконуючої сили й повноти, що трудно дозволити собі байдужість чи слабкість» [3, с. 114]. Підсумковим акордом звучить фабрична сирена, яка сповіщає герою, що завтра знову буде новий день, який породить нові сподівання і мрії.

Контрасна у своїй основі орнаментальна поетика руйнує норми традиційних прозових жанрів. Дійсність практично розпливається у складній, вишуканій тканині оригінальних поетичних образів. На нашу думку, однією з прикметних рис орнаментальних творів О. Генрі і А. Любченка є те, що обидві площини художнього тексту – завуальована дійсність та яскравий поетичний символ чи знак – слово-образ – однаково могутньо промовляють до реципієнта.

У хрестоматійній новелі «Дари волхвів», як і в більшості інших сюжетних творах О. Генрі, сюжет досить банальний: кожен з героїв жертвує найдорожчим в ім'я кохання. Однак автору в лаконічній формі без детального психологічного опису душевних хвилювань персонажів удалося передати складність внутрішніх переживань героїні. Психологічна ситуація подана в завуальованій формі через орнаментальні прийоми. Побачити її читачу допомагають певні еквівалентності в тексті: за кожною предметно-зоровою деталлю вгадуються змістові атрибути мінливого внутрішнього світу героїв. У новелі «Дари волхвів» чотири рази виникає фразема-еквівалентність «один долар вісімдесят сім центів», звертаючи увагу читача на важливі для оповідання події [2, с. 9–15].

Основною ознакою орнаментальної прози є її особлива поетична мова, для словесної організації якої характерні повтор і виникаючі на його основі лейтмотиви. Вони виконують різні функції в наративі: при достатньо розробленому сюжеті лейтмотиви існують ніби паралельно, а в тому випадку, коли сюжет ослаблений, лейтмотивність компенсує його відсутність. Лейтмотивом може стати будь-який елемент тексту – слово, фраза, деталь, риса портрету, характеру персонажа, окремий епізод і т. д., що повторюється в тексті щоразу в новому варіанті, стає «пронизуючим». У такий спосіб текст ускладнюється, стає семантично більш насиченим, він уже не розрахований на пасивне сприйняття, неоднозначність орнаментального тексту вимагає співтворчості з боку читача.

Мовні характеристики персонажів – найважливіший засіб оцінки у творах О. Генрі та А. Любченка. Їм досить однієї-двох реплік, щоб передати внутрішній світ персонажа та своє ставлення до нього. У діалозі рельєфно вимальовується ніби сам по собі людський характер, а авторська оцінка, розчиняючись у мові героя, лише іноді виявляється в невеликих коментарях-ремарках. Обидва письменники уже в ранніх своїх оповіданнях є тонкими стилістами, які майстерно поєднують діалог та авторський опис. Вони володіють мистецтвом індивідуалізації та соціальної типізації мови; характер персонажа виявляється в діалозі, жести, а деталь несе авторське оцінювання. У коротких авторських описах великого значення набу-

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

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

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

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

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

Література:

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

УДК 821.113.5-312.1.09»20»Ю.Гордер

Л. В. Мацевко-Бекерська,

Львівський національний університет імені Івана Франка, м. Львів

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

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

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

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