

Іронічна гра як один із основних принципів постмодернізму, характерна для першого і четвертого розділу роману, у другому і третьому розділах, у яких відтворюються військові будні, нівелюється, а подекуди й зовсім зникає.

### Література

1. Борисенко А. Ізн Макьюен – Фауст и фантаст [Електронний ресурс] / А. Борисенко // «Иностранная литература». – 2003. – № 10. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/bor.html>
2. Дроздовський Д. Іен Мак'юен: між жахом мови й літературою жахів [Електронний ресурс] / Дмитро Дроздовський. - Режим доступу: <http://litakcent.com/2013/02/06/ien-makjuen-mizh-zhahom-movu-j-literaturoju-zhahiv/>
3. Дроздовський Д. І. Наративні стратегії в романі «Спокута» Іена Мак'юена: між «уявним» та «реальним» / Д. І. Дроздовський // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. – Випуск 181. – Том 193. – 2012. – С. 22–27.
4. Капитанова Л. А. Остиновский «синдром» в романе Изна Макьюэна «Искупление» / Л. А. Капитанова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 28 (282). – С. 80–90.
5. Макьюэн Ізн. Искупление [Текст] : роман / И. Макьюэн ; пер. с англ. Дорониной И. - М. : ЭКСМО ; Санкт-Петербург : Домино, 2007. – 464 с.
6. Медведев А. А. Особенности психологизма в романах Изна Макьюэна («Искупление», «На берегу») / А. А. Медведев // Вестник Башкирского университета. – 2014. – Т. 19. – № 4. – С. 1443–1449.
7. Begley Adam. A Novel of Discrete Parts, Blessedly at One with Itself / Adam Begley // New York Observer. – 2002. – 18 March.

УДК 821.113.5-31.09"20"

### *Л. В. Мацевко-Бекерська*

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

#### **Наратив спокутування у прозі Юстейна Ґордера**

**Мацевко-Бекерська Л. В. Наратив спокутування у прозі Юстейна Ґордера.** Стаття присвячена дослідженню художнього світу прози сучасного норвезького письменника Юстейна Ґордера. Завдяки певним прийомам нарративної стратегії автор унікально та винятково складно форматує як естетичний простір, так і його рецептивний горизонт. Вивчений рецептивний рівень подолання ілюзії простоти і звичайності, певною мірою буденності плину людського існування/життя, пересічності буттєвих проблем та можливості коротко відповісти на вкрай лаконічні авторські питання, що в різний спосіб розпочинають нарративний дискурс. Досліджені аспекти «вживання» у твір, заглиблення у події перипетії (що радше нагадують переходи від однієї до іншої невідгадуваної загадки), емоційно-психологічне занурення у світ переживань, гармонійно диференційованих на всіх розповідних рівнях романів «Донька директора цирку» та «Замок в Піренеях».

**Ключові слова:** художній світ, нарративна стратегія, протагоніст, реципієнт, нарація, історія, подія.

**Мацевко-Бекерская Л. В. Нарратив искупления у прозе Юстейна Ґордера.** Стаття посвящена исследованию художественного мира прозы современного норвежского писателя Юстейна Ґордера. Благодаря определенным приемам нарративной стратегии автор уникально и исключительно сложно форматирует как эстетическое пространство, так и его рецептивный горизонт. Изучен рецептивный уровень преодоления иллюзии простоты и обычности, в некоторой степени обыденности течения человеческого существования/жизни, обыденности сущностных проблем и возможности кратко ответить на исключительно лаконичные авторские вопросы, разными способами начинающие нарративный дискурс. Исследованы аспекты «вживания» в произведение, углубления в событийные перипетии (напоминающие переходы от одной к следующей неразгадываемой загадке), эмоционально-психологического погружения в мир переживаний, гармонично дифференцированных на всех уровнях изложения романов «Дочь директора цирка» и «Замок в Пиренеях».

**Ключевые слова:** художественный мир, нарративная стратегия, протагонист, реципиент, нарация, история, событие.

**Matsevko-Bekerska L. V. The redemption narrative in Jostein Gaarder's prose.** The article examines the artistic world in the prose by the contemporary Norwegian writer Jostein Gaarder. Due to certain techniques of narrative strategies the author uniquely and exceptionally elaborately formats both the aesthetic space and its receptive horizon. The article studies the receptive level of overcoming the illusion of simplicity and commonness, and to some extent mundanity of human existence / life, mediocrity of existential problems and possibilities to give short answer to extremely laconic author's questions which in different ways commence the narrative discourse. The research investigates the aspects of "living" in the work, recession into the plot twists and turns (which are rather reminiscent of the transitions from one unsolvable puzzle to another), emotional and psychological immersion into the world of experience, perfectly differentiated at all narrative levels of novels *The Ringmaster's Daughter* and *The Castle in the Pyrenees*.

**Keywords:** artistic world, narrative strategy, protagonist, recipient, narrative, story, event.

Художній світ прози сучасного норвезького письменника Юстейна Ґордера унікально та винятково складно форматує як естетичний

простір, так і його рецептивний горизонт. Перше наближення до тексту створює ілюзію простоти і звичайності, певною мірою буденності плину людського існування/життя, пересічності буттєвих проблем та можливості коротко відповісти на вкрай

лаконічні авторські питання, що в різний спосіб розпочинають нарративний дискурс. Однак «вживання» у твір, заглиблення у події перипетії (що радше нагадують переходи від однієї до іншої невідгадуваної загадки), емоційно-психологічне занурення у світ переживань, гармонійно диференційованих на всіх розповідних рівнях, утверджує читача в потребі та необхідності переосмислити перше враження або вихідну настанову сприймання прозового нарративу. Отож, феноменологічно-рецептивні аспекти літературознавчого дослідження, як видається, найбільш виправдано можуть бути застосовані до осмислення та глибокого пізнання особливостей поетологічної організації прози Ю. Гордера.

Як слушно зауважив У. Еко, «щоб зробити свій текст комунікативним, автор повинен вважати, що ансамбль кодів, на які він покладається, є такий самий, як ансамбль кодів, що їх поділяє його можливий читач. Отже, автор мусить передбачити зразок можливого читача (надалі Зразковий Читач), здатного інтерпретаційно трактувати висловлювання так само, як генеративно трактує їх автор» [4:28]. Звісно, моделювання Зразкового читача належить до інтелектуально-інтуїтивного порядку здійснення аналізу авторського стилю, проте рецептивне середовище моделюється початково на підставі разових, ситуативних, настроєво зумовлених та емоційно аргументованих вражень, оцінок, міркувань. Серед потенційних «кодів» може не виявитися того, що стане центральним у рецептивному проекті, натомість інтенційно заданий як базовий чи ключовий для читача транспонується на маргінесі сприймання. Водночас поза сумнівом залишається те, що «важливий не так остаточний результат, як сам процес людського пошуку свого призначення й покликання в світі за допомогою Літератури» [6:48]. Саме тому проблематика морального вибору, моральної відповідальності за про(пере)жите, за здійснений або нездійснений вчинок, за свідомий вибір і рішення привертає увагу читача, котрий заміряється на пізнання сенсу, вкоріненого у прозі Ю. Гордера. Проблема морального вибору в критично межовій онтологічній ситуації у розмаїтих варіантах чи сюжетно-композиційних рішеннях наявна у всіх творах письменника («Світ Софії», «Vita Brevis. Лист Флорії Емілії до Аврелія Августина», «Помаранчева дівчинка», «У дзеркалі, у загадці», «Тасмичий пасьянс», «Донька директора цирку», «Замок в Піренях»). У межах вивчення своєрідних рецептивно-інтерпретаційних аспектів прози автора зосередимося на двох – романі «Донька директора цирку» (2001) та романі «Замок в Піренях» (2008) – на тих творах, що на нашу думку, не лише репрезентують нарратив спокутування, але й утверджують невичерпність простору розуміння художнього світу.

Найперша дослідницька імпровізація полягає у певному зіставленні (без настанови на порівняння)

двох творів, із принагідною (ключовою) ремаркою про їх принципову відмінність з точки зору нарративної стратегії, рівно ж як із позицій ідеологічно-перцептивної конфігурації нарративу. Якщо авторська інтенція імпліцитно втілена у «Доньці директора цирку» в епіграфі («... гадаю, тепер це зайшло надто далеко – маю на увазі, в інтелектуальному сенсі, тож постає питання, чи не варто взяти невелику культурну паузу, щоб усвідомити досягнене, засвоїти одержану інформацію» [2:7] – слова Стортинга Юган Е.Меллбу, депутата від Християнської партії, сказані 1927 року), то рецептивна підказка у «Замку в Піренях» подана упорядниками україномовного видання («роман інтелектуальних ідей на тлі зворушливої історії кохання» [3:4]). Для нарративної стратегії обох творів спільною є вихідна позиція розгортання викладу – текстова реалізація події актуалізовує минулу (давноминулу) історію. Традиційна експозиція має варіативне втілення – у межах нарації (від гортання сторінок старого щоденника, чим зайнятий Петер Павук, протагоніст роману «Донька директора цирку» та першого речення, написаного Сульрун, героїнею роману «Замок в Піренях», у нетривалому, але розлогому електронному листуванні, адресованому її другові Стейну) чи у межах рецептивного кола (від 10 і 12 грудня 1971 року, коли були датовані перші щоденникові записи тоді дев'ятнадцятирічного Петера та від події тридцятирічної давності, коли трапилося те, що тяжіло над Сульрун та Стейном усі наступні роки). Однак, імовірно, розгортання нарації розпочинає емоційно-інтелектуальна готовність читача увійти в життєву історію з очікуванням чогось особливого. М.Зубрицька відзначає: «якщо розглядати літературу як різновид художнього комунікування, як комунікативну гру, нехай і онтологічно закорінену, то читач у процесі цієї гри, тобто під час читання, «руйнує» текст, розташовуючи його в горизонті власних сподівань, який закладають саме його – а не авторські – загальна ерудиція, літературна компетентність, багатство і гнучкість уяви тощо. Руйнування тексту не конче треба пов'язувати з деконструктивістською моделлю читання, яка докорінно підриває основи значенневих пластів тексту, – тут руйнування набуває форми радикальної деструкції тексту, що ґрунтується на відчитуванні глибинно прихованих значень, тобто комунікація триває за правилом чи за принципом «відсутності присутності». Будь-яке читання – це зазіхання на цілісність тексту та ієрархію його значень» [6:302]. Обидва романи Ю. Гордера відкривають саме таку рецептивну панораму, позаяк хронологічні нашарування тексту неминуче трансформуються у рецептивний калейдоскоп вражень та внутрішньосуперечливий інтерпретаційний лабіринт.

Для Ж.Женетта, одного із теоретиків структуралістського дискурсу наратології, важливим було питання пошуку/віднайдення

рівноваги у ситуації постійної тривоги, котра тяжіє над сучасною людиною. Як продовження стрункої системи наратологічних концептів вважаємо за доцільне допровадити читача у процес «оживання» нарації. Почасти він змагається з автором (чи авторською інтенцією) за першість у процесі естетичної комунікації. Реальна особа, котра гортає сторінки книги, – це лише одна із численних модифікацій присутності адресата в просторі художнього твору. Сучасне літературознавство диференціює три найбільш виразні форми проєкції читача на площину естетично артикульованого тексту: «1) реальне історичне обличчя, яке ми відновлюємо на підставі історичних документів певної епохи; 2) читач, якого ми уявляємо, виходячи з наших знань про соціальну та історичну ситуацію тієї чи іншої епохи; 3) читач, роль якого запрограмована в тексті» [6:221]. Кожен вияв читацької присутності має свої особливості, а також визначене місце у процесі літературної комунікації. Рецептивна модель прози Ю. Гордера дає підстави вести мову про синтетичного читача, у природі якого наразі поєднані всі вищеназвані структурні різновиди. Автор-сучасник творить Зразкового читача: по-перше, реальне його обличчя складається з «пазлів»-реальних облич читачів тут-тепер; по-друге, уявний читач постає у спільному із автором колі знань про соціальну та історичну ситуацію нашої епохи; по-третє, роль читача програмується в тексті цілком зрозумілими авторськими прийомами й текстовими вказівниками. Такий (триєдиний) читач цілком виразно корелює зі структурною типологією наративного тексту Ж. Женетта, адже дослідник виходить із визначення трьох найважливіших, на його думку, категорій, що характеризують

проблеми оповіді (розповіді): «категорія часу, в якій виражається відношення між часом історії та часом дискурсу; категорія аспекту, або способу сприйняття історії оповідачем, категорія модальності, або типу дискурсу, який використовується оповідачем» [5:31]. Вважаємо, що поєднання часу, аспекту і модальності в координатному просторі читацьких намірів та зусиль дає підстави моделювати унікальну рецепцію двох названих романів, що з позицій тенденційного дослідження здобуваються на певні паралелі.

Як відомо, найбільш важливим параметром втілення точки зору (що надалі впливає на розгортання рецепції) є наратологічний формат категорії «подія» – «деяка зміна вихідної ситуації (зовнішньої чи внутрішньої)» [12:13] чи «зміна стану, проявлена в дискурсі процесуальними твердженнями у модусі *робити* чи *траплятися*» [10:103 (зауважуємо деяке термінологічне обмеження, позаяк модус фактичності переважає і не залишає простору для емоційного чи психологічного форматування події. Тому визначення В. Шміда видається оптимальним для подальшого дослідження)]. Перетворення дотекстової події, що становить психологічну передісторію тексту, у подію як центр нарації відбувається через форматування цілісної наративної історії. Акцентування найбільш значущих елементів художнього дискурсу передусім залежить від оптимального розташування всіх рівнів втілення точки зору. Уважне прочитання романів Ю. Гордера дозволяє диференціювати два важливих для рецепції рівні (окремо ця проблема була вивчена у нашій монографії [9]:

Рівень емпіричного сприйняття подій фікційного світу	Рівень описового символізуючого «супроводу»: презентації нарації
«Донька директора цирку»	
«Я опинився тут випадково. Найперший ранковий літак з Болоньї міг летіти й до Лондона чи до Парижа» [2:11] →	↔ «Тож вбачаю тепер глибокий сенс у тому, що сиджу за старовинним письмовим столом, за яким колись давно сидів і писав інший норвег (Генрик Ібсен), перебуваючи, як і я, у своєрідному вигнанні» [2:11]
«Замок в Піренеях»	
«Привіт, Стейне! Побачити тебе знову – це наче якісь чари. Та ще й там!» [3:5] →	↔ «Сам же ти так розгубився, що ледь не впав. То не був «випадковий збіг», о ні. То втрутилися вищі сили, чусш, провидіння!» [3:5]

Зауважуємо, що текстова інформація у спорідненому контексті продукує власне денотативне значення, що надалі розширюється у свідомості реципієнта і формує базовий перцептивний контекст. Такий тип літературного комунікування/спілкування є найменш гіпотетичним та психологічно конфліктним, адже читач, навіть не підляючи певних переконань або уподобань автора, розуміє мотивацію вибору проблематики, форматування сюжетної структури, особливості персонального населення художнього

світу. Водночас для автора нема потреби визначати систему координат прочитання його твору, моделювати знаки для розпізнавання смислу тексту чи підтексту. Читач-сучасник автора є не лише адресатом суто естетичної чи фактологічної парадигми тексту, через словесну тканину автор дискутує зі своєю сучасністю, інколи – сам зі своїми упередженнями чи симпатіями, буде чи руйнує оцінні стереотипи. При цьому він може опертися на передбачуваний відгук реципієнта, хоча не обов'язково має відбуватися особистісний

контакт. Петер Павук («Донька директора цирку») був змушений втікати світ за очі через надто самовпевнену та не зовсім етичну професійну діяльність – упродовж багатьох років був генератором письменницьких ідей на продаж, Сульрун зі Стейном («Замок в Піренеях»), не змовляючись і за останні тридцять років не маючи бажання та нагоди спілкуватися, обрали те саме місце для проведення відпустки: «І ось раптом ми прокидаємося з багатолітнього сну Сплячої красуні, немов розбуджені одним і тим самим чарівним будильником! І знову вирушаємо туди,

незалежно один від одного. Того самого дня, Стейне, у новому столітті, у цілком новому світі. Уявляєш, через тридцять з гаком років!» [3:6]. Читачеві віддане право визначити рецептивну перспективу: прийняти «випадковість» рішень та вчинків протагоністів чи помістити свідомість, що сприймає, у своєрідну «посудину часу». В цій посудині зібрані та збережені, забуті й притлумлені переживання, враження, емоції. У ній тьманими відблисками залишилися події (а також їх причини та наслідки), стерлися чіткі контури облич та (при)забулися відтінки звучання голосів:

«Донька директора цирку»	«Замок в Піренеях»
«У моїй голові знову бринять голоси. Я відчуваю, як її заповнює рій невгамовних душ, які використовують клітини мого мозку, аби потеревенити між собою. Мені бракує душевного спокою, щоб умістити їх усіх у голові, – частина з них неодмінно втратиться без вороття» [2:9]	«Я не просто поринув у спогади, я б назвав це станом занурення у глибини свідомості, бо раптом хвиля живих образів, давніх відчуттів та емоцій захлиснула мене, я знову побачив нас, двадцятилітніх, над фьордом – мов окремі, вихоплені з фільму, кадри, хоч я не тямлю, чи їх знімав» [3:19]

Гордєрові персонажі розкорковують «посудину часу» свідомо: Петер для детального відтворення та осмислення життєвого шляху, що привів його до вигнання та загрози самому існуванню (позаяк на нього полюють втомлені страхом викриття автори, котрі купили готові сюжети і уславилися як письменники), Сульрун та Стейн під впливом магії місця, з яким пов'язана драматична сторінка їхньої спільної життєвої історії (ця сторінка стала останньою для них у статусі «разом»), спробували визначити причини трагічної події (коли вони збили на шосе Брусничну жінку) і, листуючись в електронний спосіб, ще раз відчули давно заховані переживання. Інтервал часу стає ключовим критерієм для пошуку відповідей на питання. Напруга переживання зумовлює наростання напруги читання, що стає «радіше активним, ніж пасивним», читач перебуває у рівновазі між ознаками «комплексу індивідуальних реакцій» та форматом «актуалізації колективної компетенції».

Складним вважаємо дискурс читання як процесу, що мав би з'ясувати специфіку діалогічних відносин між смислом та значенням обох романів, між правом автора бути почутим та обов'язком читача осмислити авторську інтенційну присутність, а також між усвідомленим автором обов'язком віддати простір твору для привласнення іншим – читачем, реципієнтом, інтерпретатором. Як зазначає М. Зубрицька, «проблема взаємовпливу «читач – текст» і досі теоретично не розв'язана через очевидну неспроможність теоретично осмислити і за допомогою понятійно-категоріальної термінології окреслити всі тонкощі й відтінки рецепційного розмаїття» [6:178]. Пізнаючи проблематику романів Ю. Гордєра, переконуємося, що психологічно процес читання є мозаїчно складним, виразно індивідуальним і неповторним. Однак смислове осердя – спокутування – тут набирає конкретизації,

увиразнюється із кожним сюжетним переходом. Окремі змістові пласти нарративу «Доньки директора цирку» увиразнюються, набувають більшої чіткості при кожному контакті читача з твором. І те, який саме значеннєвий елемент, набуває модифікованої конфігурації, становить феноменологічні особливості читання цього роману. Петер гортає сторінку за сторінкою, щоденник розростається у подію максимальної градаційної напруги – читач услід за неписьменником переживає народження кожного авторського задуму, шлях його до того, кого Петер «призначає» на роль творця. Приймаючи рішення не шукати слави та визнання, жалкуючи, що невичерпний талант Петера Павука не знайшов свого безпосереднього втілення, співчуваючи через нереалізованість генія, ми не можемо позбутися (перед)відчуття/(перед)очікування неминучої кари (відповідальності) за неправильно прийняте рішення (а далі – вервечку таких рішень, що нанизувалися упродовж десятків років). Так само форматується рецептивний горизонт роману Ю. Гордєра «Замок в Піренеях»: двоє молодих людей через необережність вчинили наїзд на Брусничну жінку, обом забракло моральної сили та відваги пересвідчитися, що не сталося трагедії. Втеча з місця аварії кардинально змінила життєві шляхи, що попри, здавалося, перевірені почуття розійшлися назавжди.

Обрана для дослідження проблема – розгортання нарративу спокутування – повертає міркування до диференціації читання в процесі естетичної комунікації, що можна умовно об'єднати за двома ключовими напрямками: «перша проблема – це світ художнього тексту та «уявний» чи гіпотетичний читач, який перебуває поза межами тексту <...> Друга проблема – це читач у структурі художнього тексту, тобто читацька присутність як художній феномен, що полягає в її

здатності бути початком, який організовує художнє ціле» [6:47]. Ці два аспекти («модус потенційності» та «модус дійсності») осмислення читацької проєкції на площину тексту, на думку А. Компаньона, узгоджуються з принциповими підходами до літератури: «при формально-об'єктивному підході до літератури головну увагу звертають на твір; при підході міметичному – на зовнішній світ; зрештою, при прагматичному підході – на публіку, читацьку аудиторію» [8:164]. Кожен із названих підходів різною мірою включає читача у простір художнього твору, проте всі неодмінно апелюють до цінності літературного тексту, навколо якого розгортається комунікативний, естетично значущий простір. Розглядаючи романи Ю. Гордера з формальних позицій, головну увагу звернемо на проблемно-тематичні, стильові параметри його оформлення, а тому неминуче в ході аналізу підходимо до виявлення тих закономірностей, що вичерпно представляють усі аспекти змісту, при цьому спробуємо залучити до системи самовияву твору всі складові: від прихованої чи виявленої

авторської настанови, через композиційно-образну структуру і до уявного прочитання. Однак повертаючи твір до його міметичної природи, опиняємося перед проблемою – хто описується і кому цей опис адресований. Адже якщо є визнаним факт відтворення чи наслідування у літературному творі, то так само слід визнати, що має бути відповідна реакція і розуміння того, що це описане можна впізнати, диференціювати й осмислити. Тож, поступове переживання драматичних історій, що набули наративного формату «я»-спогад («Донька директора цирку») чи «ми»-спогад («Замок в Піренеях»), дає підстави припускати, що інтенційно передбачався «справедливий фінал». Історія, що розпочалася давно (задовго до моменту початку нарації), стала подією і здобулася на логічне завершення: Петер Павук опинився у центрі сплетеної ним самим павутини і втратив бажання звідти рятуватися, Сульрун загинула під колесами автомобіля необережного водія на тому ж місці, де тридцять років тому їхня спільна зі Стейном дорога зупинилася/обірвалася:

<p>«Донька директора цирку» «Це або перший, або останній день у моєму житті, я не смію сподіватися на диво. Я пакуюся, тут я вже все завершив. Усе готове. Готове до найбільшого стрибка» [2:210]</p>	<p>«Замок в Піренеях» «Того ранку, як Сульрун пішла від нас, вона не знала навіть виїхала з шафи стару шаль &lt;...&gt; її збив трейлер за кілька кілометрів від Согнефьорду &lt;...&gt; Якщо підводити ризик, мушу зізнатися: мене не покидає відчуття, що оте ваше випадкове побачення у готелі було фатальним. Відтоді вона втратила сон і спокій» [3:19]</p>
---	--

Спроба віднайти правильне вирішення конфлікту – одна із можливих, одна із ймовірних чи допустимих. Ідеальне читання – така ж аморфна і невловима категорія, як і все, що стосується діалогу психологічно унікальних сутностей. Фундаментальна позиція розуміння літератури загалом та кожного контакту читача із текстом зокрема скеровує стратегію сприймання усіх складових літературної комунікації. З одного боку, ідеальним чи досконалим можна вважати таке читання, яке дивовижним чином спромоглося асимілюватися з авторським досвідом, настільки житися зі світом емоцій, вражень і думок, сплетених у феномен тексту, що рецепція читача ототожнилася із власною авторською. Інакше кажучи, варіантом ідеального читання є уніфікація горизонтів – творення і сприймання. З другого боку, після визнання автономності твору та його самодостатності поза особистісним світом творця слід очікувати від ідеального читання нового форматування художнього світу, надання йому значно ширшого кола значень не лише відносно усіх передбачених автором, але й тих, про які автор не здогадувався. У цьому випадку читач маніпулює текстом і мимоволі стає його автором. Видається, що досконалого діалогу не відбулося, адже обидві позиції – відправника повідомлення та його адресата – посідає читач. Власне кажучи, має рацію

А. Компаньон, стверджуючи, «перед нами ніколи не буває сама книга, а щоразу чиясь, що реагує на неї і змішувана з нею свідомість – наша власна або іншого читача. Тобто до книги нема безпосереднього, чистого доступу» [8:169]. Наша рецептивна проєкція – художній твір як втілена відплата за гріх – може бути віддаленою від інтенційної настанови рівно настільки, наскільки і від інших читацьких горизонтів. Водночас тут перетинаються дві важливі «системи координат»: хоча переконання про винятковість авторської інтенції є недостатнім та мало обґрунтованим, те саме стосується вимоги збільшити у правах на смисл твору читацьку компетентність. Ж.-П. Сартр активно розвивав думку щодо особливого феноменологічного статусу читача: «творчий акт – це лише неповний та абстрактний момент в ході написання твору <...> але процес писання включає і процес читання як діалектичну єдність, і ці дві взаємопов'язані акти вимагають двох окремих агентів» [11:44–45]. Наратив романів Ю. Гордера у процесі читання набуває символічного значення, проростає додатковими значеннями або їх відтінками: «твір словесного мистецтва, на відміну від його конкретизації, є твором схематичним. Це означає, що деякі із його планів, особливо плани представлених предметів і план образів, включають

«місця недокреслення» [7:179]. Саме такий підхід дозволяє нам пізнати чи не найбільшу рецептивну цінність названих творів: у можливості примноження значень, у здійсненні індивідуального читацького розуміння, що водночас цілком ґрунтується на визначених автором контурах смислу. Максимально обмежений простір та мінімальна кількість персонажів кожного роману започатковують естетичний діалог, який неминуче (з)модифікує їх смислову консистенцію. Кожне нове (наступне) прочитання має перспективу нового (іншого) розуміння змістових рівнів кожного твору та їх смислових пластів і нашарувань. Так само щоразу по-іншому можна розпочинати поступ до інтерпретації: центральна смислотворча роль у наративі «Замку в Піренеях», на нашу думку, належить образіві Брусничної жінки («старша пані з рожевою шаллю на плечах» [3:19]), котра нізвідки з'явилася на шляху двох закоханих, а для розуміння ідеї «Доньки директора цирку» ключовою є історія – спочатку спогад з дитинства, а через багато років здійснена життєва історія Петера Павука – сюжет про доньку директора цирку, котра познайомилася з батьком у дорослому віці. Кожна із цих позицій повертає нарацію в оригінальний стильовий напрям: незначна кількість подій компенсується деталізованим відображенням внутрішнього стану протагоністів. Електронне листування Сульрун і Стейна, котрі перебувають в одному готелі, так само, як і повільне перегортання сторінок щоденника Петера Павука – необхідні прийоми для цілісності спочатку наративу, а згодом – рецепції та інтерпретації. Читач важко входить у простір драматичних переживань і розуміє, що і трагічний фінал («Замок в Піренеях»), і відкритий фінал («Донька директора цирку») виконують надзвичайно важливу роль – зупинити нарацію, що не мала початку в межах тексту саме в той момент, коли закінчення історії ще не відбулося.

Міркуючи про рецептивну своєрідність романів Юстейна Гордера, погоджуємося із образною характеристикою М. Зубрицької: «читач отримав почесне запрошення на свято великої творчої гри, де він мав пройти всі випробування, опанувати текстуальний безлад та розокремленість його елементів і тим реконструювати мозаїчну текстуальну цілісність на підставі окремих сигналів та «слідів» органічної єдності» [6:32]. Для розуміння та сприйняття феномену естетично вартісного «свята великої творчої гри» читачеві належить з'ясовувати ті ключові засади, завдяки яким осмислення досвіду поступово вилучає з обігу категорію Іншого або, радше, Чужого. Візуальне знайомство з текстом апелює до емоційної сфери людського характеру, викликає певні, часто мимовільні, асоціації, і згодом сприяє створенню враження. Ефект враження має яскраво виражений індивідуалізований характер, він однаковою мірою узалежнений від інтелектуальної компетентності читача і його психологічної готовності зануритися

у царину відчуттів іншої людини. Відкритість до пізнання нового, а надто до осягнення внутрішньої сутності сторонньої особи, є онтологічним чинником для здійснення успішної літературної комунікації. Вчитування в текст поступово асимілює уяву читача у зображений чи виражений простір авторського життєвого (чи емоційного) досвіду, перипетійна складова твору сприймається частиною умовно-реального світу, фікційність якого осмислена, однак дійсність – бажана, а тому відчута.

Діалог читача з текстами романів «Донька директора цирку» і «Замок в Піренеях» засвідчує оживання певної закодованої схеми, до якої навіть підібраний відповідний ключ розуміння: «Слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так ad infinitum. Воно вступає у діалог, який не має смислового завершення» [1:421]. Окремі елементи наративної стратегії наче скорочують дистанцію між смислом твору та його значеннями, таким чином у спільному семантичному полі опиняються автор та його читач: «природна єдність імпульсу писання, який засновується на потребі сплетіння активної (творчої) та пасивної (рецепційної) експресії, вказує на те, що і письменник, і читач – кожен по-своєму – відгукуються на один і той самий поклик, заклик, запитування або виклик душі. Літературна комунікація, яку вможливує єдність процесів писання і читання, власне і зводиться до моделі «запитування – відповідь» [6:46]. Наближення читача до тексту є відповіддю на виклик автора бути почутим, на його запитання: про що? для кого? для чого?

За метафоричним означенням М. Зубрицької, «життя тексту, яке завдячує своєю появою авторові, а своїм розгортанням у просторі й часі читачеві, метафорично можна порівняти із зоряним небосхилом, із незліченною кількістю безіменних і готових-до-свого-відкриття сузір'їв, що повинні зафіксувати багатоваріантне народження значень під час взаємодії з кожним читачем зокрема і читацькою аудиторією загалом» [6:176]. Кожен читач по-своєму виконує місію (про)читання – розуміння – інтерпретації, тому не лише окремий роман означаємо «безіменним сузір'ям», але і смисл його постає невизначеною в значеннєвих контурах туманністю. Із персоніфікацією художнього світу, приписуванням уявних (різнонаближених до авторської настанови) елементів значень твір набуває конкретики – не нової, але цілком іншої.

На підставі дослідження окремих аспектів романів Юстейна Гордера «Донька директора цирку» і «Замок в Піренеях» можемо стверджувати, що бажання емоційного контакту зі світом тексту реально трансформується у діалог читача передусім з самим собою. Матриця образів та словесних конструкцій насамперед постає дзеркальним відображенням читацького сподівання, і лише з поступовим розгортанням текстового простору

більш чітко постулює власну значеннєву парадигму: «ключовим принципом всякого процесу читання, його динамізації та вітальності є принцип ототожнювання світу реципієнта зі світом персонажів тексту. Інакше кажучи, проникання у світ тексту й оселеність в ньому – це здатність читача проживати у віртуальній дійсності і переживати її» [6:191]. Як зауважив Р. Інгарден, «теперішність» читача може мати дуже різну «тяглість» і ніколи не є «точкою часу» [7:183]. Інтелектуальна праця читача потребує достатніх зусиль, щоб відокремити бачення себе-у-тексті від бодай наближеного до істинного значення.

Таким чином, спроба відчитати у текстовому просторі кожного аналізованого твору мотив спокутування (відповідальності, онтологічної призначеності тощо), як і виокремити деякі особливості нарративної стратегії автора видається важливим чинником самовдосконалення читача – віддаленість його від інтенційної настанови спонукає і заохочує активно ввійти в інтелектуальну гру з текстом, змодельовати його значеннєве поле, сприяти новому оживанню тексту, спробам почути голос тексту, захований в інтонаціях наратора.

### Література

1. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 416–424.
2. Гордер Ю. Доська директора цирку / перекл. з норвезької Наталія Іванчук / Юстейн Гордер. – Львів: Літопис, 2016. – 212 с.
3. Гордер Ю. Замок в Піренеях / перекл. з норвезької Наталія Іванчук / Юстейн Гордер. – Львів : Літопис, 2009. – 244 с.
4. Еко. Роль читача Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
5. Зенкін С. Преодоление головокружения: Жерар Женетт и судьба структурализма / С. Зенкин // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 31.
6. Зубрицька М. Ното legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
7. 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.
8. Компаньон А. Демон теорії / Антуан Компаньон. – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.
9. Мацевко-Бекерська Л.В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : [монографія] / Лідія Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
10. Ткачук О. М. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
11. Сартр Ж.-П. Ситуації. Антологія літературно-естетическої мисли / Жан-Поль Сартр. – М.: Ладомир, 1997.
12. Шмид В. Нарратологія / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

УДК 821. 521

### Т. М. Конєва

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

#### Національна своєрідність повісті Я. Кавабата «Країна снігу»

**Конєва Т. М. Національна своєрідність повісті Я. Кавабата «Країна снігу».** У статті досліджено повість Я. Кавабата «Країна снігу» в аспекті національної парадигми. Окреслено її проблемно-тематичне коло, позначене наскрізними концептами «природа» і «краса», які характеризують основу японського національного світовідчуття. Доведено, що мотив кохання розглядається у діалектичній єдності з вище окресленими концептами, що дає змогу автору показати неповторність природи і унікальність кожної миті людського життя. Закономірно виокремлено національні принципи відтворення світу, згідно з якими подано два плани зображення дійсності у творі: реальний і психологічний та висвітлено літературні прийоми і засоби творення внутрішньої картини світу. Вирізнено структуро-сміслоутворююча роль образної системи, її національне забарвлення. Виявлено національне коріння й культурні традиції, якими актуалізується етнічна ідентичність авторської позиції у повісті.

**Ключові слова:** національне світовідчуття, культурна традиція, проблемно-тематичний аспект, концепт, художній образ, поетика, авторська позиція.