

**НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ЯК ЗАСІБ
ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ**
(*своєрідність персонажної розповіді другого рівня
в малій прозі М.Коцюбинського*)

Своєрідність гомодієгетичного викладу визначається стратегією форматування історії, що становить основу сюжету. У статті досліджені основні параметри художнього світотворення у фокусі наративної модифікації. Мала прозова форма творів М.Коцюбинського представлена в системоутворювальному комплексі чинників, які забезпечують психологічну цілісність і завершеність художнього світу.

Ключові слова: *рецептивна проекція тексту, комунікативна ситуація, наративна стратегія, гомодієгетичний наратив, художній світ.*

Своеобразие гомодиегетического изложения определяется стратегией форматирования истории, составляющей основу сюжета. В статье исследованы основные параметры создания художественного мира в фокусе нарративной модификации. Малая прозаическая форма произведений М.Коцюбинского представлена в системообразующем комплексе факторов, обеспечивающем психологическую целостность и завершенность художественного мира.

Ключевые слова: *рецептивная проекция текста, коммуникативная ситуация, нарративная стратегия, гомодиегетический нарратив, художественный мир.*

The singularity of homodiegetic narration is determined by the story formatting strategy which forms the basis of the plot. The paper examines the main parameters of artistic world-making in the focus of narrative modification. The short fiction by M. Kotsiubynsky is presented in the system-forming complex of factors which provide the psychological integrity and completeness of the literary world.

Key words: *receptive projection of a text, communicative situation, narrative strategy, homodiegetic narrative, the literary world.*

Важливе питання літературознавчої думки – від міметичної концепції піфагорійців до структуралістських спроб скласти мозаїчну картину значень із розрізнених фрагментів – залишається центром наукового дискурсу: знайти, артикулювати і максимально зреалізувати спосіб вичерпного осягнення смислу художнього твору. Первинна проекція тексту, здійснена під час першого читання, поступово моделює комунікативну ситуацію, що спрямована водночас на актуалізацію колективного естетичного досвіду та на пошук індивідуальної особистісної відповіді читача на запрошення автора до діалогу. За визначенням П. Рікера, «інтерпретація [...] є роботою думки, що полягає у перетворенні смислів таємних в смисли виявлені, показує рівень значень, що містяться в значенні буквальному» [6: 295]. Складність інтерпретаційних зусиль передбачена самою суттю літературної творчості: призначена для трансформації творчих здобутків автора у пізна-

вально-естетичне надбання адресата, вона має у своїй внутрішній структурі необхідні передумови для встановлення продуктивного смислотворчого діалогу. Кількісний простір шукання істинного смислу твору в реальній художній комунікації є набагато більшим, аніж свідомо закладений і закодований автором у текстовій тканині. Кожна наступна інтерпретація спричинена феноменологічними чинниками, значну частину яких не можна ані достеменно дослідити, ані виявити при сторонньому спостереженні за самим процесом розгортання інтерпретації.

Однією з найприкметніших рис української малої прози кінця XIX – початку XX ст. є концентрація оповідної структури навколо обмеженої кількості персонажів, передусім задля поглибленої психологізації зображення, а також із метою якнайточнішого відтворення перипетій становлення душевної біографії особистості в різних обставинах її життя. Тому в оповіданнях як класиків української літератури, так і представників нової генерації авторів знаходимо яскраво індивідуалізований тип гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації (за моделлю В. Шміда – вторинний дієгетичний наратор): «гомо-» – від грец. ομοσ – рівний, однаковий; «інтра-» від лат. intro – всередину. Такий наратор упізнається за ототожненим виявом своєї приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим утіленням певної емоційності. Введення вторинного наратора у матерію тексту може відбуватися одночасно з презентацією первинного наратора різним обсягом художнього часопростору або з формальним окресленням його відсутності. Центром смислотворення є біографія оповідача, а в малій прозі – її фрагмент.

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

На думку У. Еко, «саме існування текстів, які адресат може не тільки вільно інтерпретувати, а й бути їхнім співтворцем – бо ж «оригінальний» текст становить собою гнучкий тип, який може легітимно реалізуватися в багатьох окремих зразках, – створює проблему досить своєрідної стратегії спілкування, що ґрунтується на гнучкій системі означування» [2: 23]. Тобто гнучкість творення сама собою передбачає та певним чином проектує гнучкість сприймання та розуміння, однак специфіка гомодієгетичного форматування інтрадієгетичної ситуації полягає у значно тіснішому (порівняно з усіма іншими типами викладу) зв'язку біографічного автора із концептуальною наративною настановою. Факти приватної біографії автора відіграють значну роль у відборі елементів наративної історії, ціннісна парадигма художнього часопростору якнайтісніше «прив'язана» до світоглядних, етичних, особистісних вартостей автора. Таким чином, цей тип викладової стратегії має підстави класифікуватися як автобіографічний наратив або, за визначенням

В. Шміда, – «автобіографічний наратор» [8: 93]. Як ключова ознака для розуміння особливості його смислотворчого призначення тут акцентовано на тому, що «класичне автобіографічне повіствування передбачає велику часову відстань між «я», про яке оповідається, і «я», що оповідає, представленими як пов'язані психофізичною ідентичністю» [8: 93].

У дослідницькому колі дефініювання названого типу наратора слушно викликає чимало суперечностей. З одного боку, викладова інстанція репрезентує ту саму особу як належну до фікційного світу тексту, як першого інтерпретатора описаних чи відтворених обставин наративної історії, а також як джерело оцінного ставлення до проблемно-тематичного і особистісно-персонажного дискурсу твору. З другого боку, слід зауважити низку факторів, що дають можливість дистанціювати біографічного автора від «я»-оповідача. Передусім, як справедливо зазначає В. Шмід, «для автобіографічного наратора характерна тенденція до деякої стилізації свого колишнього «я» [8: 94]. Цією тезою дослідник підтверджує думку В. Кайзера про те, що «наратор від першої особи не є прямим продовженням розповідної фігури» [9: 209].

Намагання наратора відтворити певну ситуацію якомога переконливіше та аргументованіше, зазвичай, розширює компетентнісні межі викладу, тому трансформація інтрадієгетичного викладу в екстрадієгетичний видається майже неминучою. Власне процес творчого самообмеження автора і приховування наратором частини історії супроводжує розгортання сюжету як на подієвому, так і на психологічному рівнях. Зосередження в характеристиці автобіографічного наратора на психофізичній єдності також потребує корекції, оскільки незаперечно видається лише фізична єдність двох викладових сутностей: «я» в історії та «я» в розповіді історії. Психологічна ідентичність порушена саме часовим аспектом – погляд наратора на фрагменти згаданої ним ситуації, а також сприймання та осмислення ним цієї ситуації загалом відрізняються емоційними засновками, зумовлюються змінами світоглядних пріоритетів та особистісно-етичних принципів. Отож гомодієгетичний текст синтезуватиме відтворення фактичного перебігу подій та мимовільний автокоментар викладу. Позиція читача у процесі проникнення в матерію тексту зазнає впливу авторської інтенції, рівно ж як і впливу тенденційно присутнього наративного задуму. Диференціація факту явного та домисленого залишається у компетентності читацької активності та готовності до порозуміння з дискурсом художнього тексту.

Для української малої прози кінця XIX – початку XX ст. характерними є описова та психологічна концентрація змісту твору. Як зазначає І. Денисюк, «елементи зацікавлення, «технологія оповіді» зумовили композиційно-стилістичні прийомі концентрації матеріалу» [104: 11]. Гомодієгетична структура оповіді сприяє поширенню концентрації також на рецептивну складову твору. Читач опиняється між двома викладовими площинами, де центром першої є факти реального, біографічного часопростору, а другої – потреба особи *знову* пережити частину власного минулого в значно ширшому ціннісному полі. Важливим є те, що до особистих переживань наратор долучає чужу свідомість, інший життєвий досвід. Таким чином, увага читача зосереджена не стільки на безпосередньому розгортанні деякого ланцюга подій, скільки на внутрішній трансформації вихідних позицій презентації нарації.

Наявність гомодієгетичного викладу через деталізацію інтрадієгетичного простору характеризує деякі оповідання Михайла Коцюбинського. Зокрема, вражаючи за силою

сугестування трагізму та відображення особистісного його переживання нарративна історія представлена в оповіданні «Цвіт яблуні» (1902) (за жанровим визначенням автора – «етюд»), яке Ю. Кузнецов вважає прикладом «реалізації можливостей монологічної оповідної форми» [5: 249]. Архітектоніка твору унікальна структуруванням художнього матеріалу, відсутністю майже усіх сюжетотворчих елементів, крім кульмінації та редукованої зав'язки. Принаймні, смислова значущість презентації нарації досягається ретардованим відображенням максимального драматизму, а далі – трагізму життєвої біографії «я»-оповідача.

Зважаючи проф. І. Денисюком відмінність новели, в основі якої є внутрішній монолог, від „новели-акції” підтверджується текстовим аналізом твору. Коцюбинський деталізує лише одну емоцію – страждання батька, якому помирає донька. Тут представлений лише один персонаж, причому характерною його рисою є те, що він радше особа, котра думає, а не дійова особа. Смысловий центр нарративної історії – родинна трагедія. Словесна матерія тексту є суцільним потоком свідомості оповідача. Хаотичність, фрагментарність його думок паралельно виявляється у синтаксичних конструкціях, що посилюють напругу внутрішньопсихологічного конфлікту: «Я щільно причинив двері [...] Я ходжу вже третю ніч, чуткий, як настроєна арфа [...] Я стрепенувсь [...] мене морозить [...] я завмер [...] я мчусь наосліп, все перекидаю, б'юся руками об двері [...] я біжу у спальню...» [3: 395–398]. Фокус уваги чоловіка, який перебуває в стані максимальної психологічної напруги, постійно змінюється, мимоволі вихоплюючи з предметного світу речі, що дають підстави вірити в неможливе. Так, персонаж-наратор, «проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично» [3: 395], чує, як «дзвенить відро залізно дужкою» [3: 396], «годинник у столовій пробив другу» [3: 397]. Першоособова нарація дає характерові персонажа можливість виявитися у двох площинах: свідомій та підсвідомій. Приміром, він здає собі звіт у причині свого страждання, підносячи на щит власне «я»: «Я не спав три ночі [...] мене гризе горе, я втрачаю єдину й кохану дитину [...] І мені так жалко стає себе, я такий скривджений, такий бідний, самотній, я весь кулюся, лице моє жалібно кривиться, в очах крутиться гірка сльоза...» [3: 396]. Страждання охопило не лише особу наратора, воно стає майже пластично відчутним, набуває персоніфікації, сприймається як дещо, що існує поза людиною, керуючи її діями і думками. Ймовірно, цим спричинене введення своєрідного «персоніфікованого мікрообразу «хтось другий сидить у мені» [4: 137], що забезпечує панорамне подання двох планів оповіді – «безпосереднього сприйняття і самосвідомості, [які] не тільки взаємодіють, але й знаходяться в суперечливих відношеннях» [4: 138].

Етюд Коцюбинського створює складний онтологічний вимір дитинства як категорії, що визначає настрій і здатна сконцентрувати сугестію як у носія емоції, так і в її інтерпретатора. Крім того, дитинство у цьому творі відіграє важливу композиційну роль. По-перше, з образом недужої Оленки пов'язана межова ситуація переходу з життя у вічність, цей образ «притягає» всі думки зображеного «я-персонажа». По-друге, дитинство має сюжетотворче значення: смерть дівчинки поляризує спрямування емоційної тональності, спричиняє зміну простору твору. Граматичне окреслення просторового плану точки зору підтверджує, що наростання трагізму відбувається в кімнаті («кабінеті») за щільно зачиненими дверима з майже втраченим зв'язком з реальним часом. Проте думка стосується події «тут і зараз», персонаж відчуває себе частиною трагедії, жадібно ловлячи кожен

звук, який долинає з кімнат поза кабінетом. Одним із асоціативних образів, який синхронізує хронотоп, є свист з грудей Оленки. Він – знак того, що вона ще жива, а також знак найміцнішого зв'язку з реальністю: «Я не маю вже сили слухати його. [...] А тим часом я цілком певний, що не вийду з сеї хати, бо я не можу не слухати його. Він мене приковує. Поки я чую його, я знаю, що моя дитина ще жива» [3: 396]. Отже, в умовно названій першій частині твору дитинство існує як суб'єкт, що організовує художній світ, мотивує і пояснює емоції персонажа.

Наступна частина оповідання пов'язана з присутністю дитинства в минулому, в спогадах, поза дійсним життям розповідача. Новий вимір буття окреслений зміною часопростору: «Геть, геть із дому якомога швидше...» [3: 399]. Тепер рушієм думки й настрою стає природа: «Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи щебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лица. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо подають додолу. Хіба не так сталося з життям моєї дитини?» [3: 399]. Трагедія втраченого дитинства сплітається з нескінченністю природи, і внаслідок цього з'являється настроєва переміна: «Чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи. Я плачу» [3: 399]. Словесно змальований контраст «людина-природа» значно посилює аналогію «дитина-природа». Адже з закапелків пам'яті посиротілого батька вириваються спогади із семантикою щастя, втіхи, звучанням перекручених трирічною Оленкою слів. Коротке, як мить, життя дитини споріднюється з правічною природою, з її гармонією, спокійною величчю та постійною мінливістю. Поступово дитинство займає нішу у свідомості героя, примітно ділячи місце в ній між двома несумісними суб'єктами: «[тіло] серед цвіту яблуні і гру світла на посинілих лицах, і мій дивний настрій» [3: 401].

Важливою є розстановка смислових акцентів у творі. Батько відчуває свою провину перед донькою за те, що втрата її стане «колись [...] як матеріал» для пам'яті; дитинство буде згадуватися не як особа, а як привід пережити пов'язану з ним емоцію. Самоаналіз, заведений у підсвідомість, збагачуватиметься новими нашаруваннями, деталізуючи і драматизуючи настрій.

Етюд «Цвіт яблуні» зображає швидше батьківство як особистісно-психологічний феномен, а не певну особистість. Персонаж, який трансформований у постать гомодієтетичного наратора, постає поза реальним світом, він цілком свідомий того, що втрата доньки рівнозначна із втратою себе. Фізично відгородившись від усіх («щільно причини двері»), батько простує «емоційною драбиною»: спочатку намагається «прив'язати» трагедію до дійсності, придивляючись до деталей інтер'єру наче в новому світлі; далі занурюється у власні думки і настрої, ретельно їх аналізуючи; побачивши доньку мертвою, закодовує свою свідомість винятково на спогади. Розірвавши ізоляцію, опинившись у саду, знайшов відповідь на емоції, що руйнували його. Відтепер Оленка назавжди залишилася подібною до цього саду в буянні весни: «ми [...] слухали, як грають у цвіту бджоли», «коли я чesався, вона називала се «тато замітає голову», «вся тепла і рожева, з голими рученятами й пухкими ніжками» [3: 400]. Виснажений стражданням, персонаж у власний спосіб декларує усвідомлення неперехідності між мертвим і живим: «Я почувую, що воно [тіло] мені чуже, що воно не має жодного зв'язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за ним, а за чимсь іншим,

живим, що лишилося у моїй пам'яті, відбилось там золотим промінням» [3: 401]. Особливого ракурсу інтрадієгетична ситуація набуває при кількісному дослідженні частоти вживання окремих слів та їх граматичних форм. Так, займенник «я» у найрізноманітніших модифікаціях вжитий у тексті оповідання 184 рази, в той же час – «ми» трапляється лише п'ять. Тобто навіть на рівні формально-візуального сприйняття «я»-презентація історії поглиблює емоційний контакт наратора із читачем, максимально точно й переконливо повідомляє про найменші настроєві зміни й мотивує їх.

Психологічна складова становить ключовий аспект розгортання гомодієгетичної нарації у циклі етюдів М. Коцюбинського «З глибини» (1903), кожен із яких, на думку Ю. Кузнецова, пов'язаний із «певною категорією психічного» [4: 158]. Екзистенціональні категорії позиціонуються активними дійовими особами, однак динаміка їх присутності зумовлена емоційно-психологічним станом наратора. Його миттєвий настрої домінує у змістовому наповненні тексту. У перцептивному плані точки зору завдяки текстовій інтерференції досягається цілковита тотожність сприйняття світу персонажем і наратором, чому знову-таки явно сприяє частота і спосіб внутрішньосмислової трансформації конструкцій «я дивлюсь» – «я бачу» – «я розумію» – «я не дивуюсь» – «я співчую». Деталізоване відображення власних переживань, пов'язаних не так з певними подіями чи обставинами предметного світу, як із внутрішньою емоційною динамікою характеру, становить основний часопростір творів. Читач невідступно простує за ходом роздумів наратора, сягаючи у ті приховані мотиви поведінкової, інтелектуальної чи мовленнєвої активності, в пошуку яких і перебуває «я»-оповідач.

Невипадково синтаксичне оформлення усіх чотирьох автопсихологічних етюдів привертає увагу до численних риторичних фігур – вигуків, запитань, а також логічно незавіршених фраз. З одного боку, такий виклад зближує текстову матерію з потоком думок наратора-персонажа, з другого – відкриває значну рецептивну перспективу, роблячи її гнучкою у смислотворчому аспекті. Нагнітання експресії прив'язується до певного ключового образу – душі поета, яка вгадується в обрисах хмар; втоми, слід якої можна побачити в усьому живому навколо; самотності, тягар якої підкреслює всюдисущий натовп; половині серця, загубленій та знайденій у першому снігові. Щоразу хід думки обривається, повертає в інший бік, своєрідне враження настроєвого хаосу супроводжує рецепцію твору. Однак цілісна інтерпретація мозаїчно складається із відокремлених фрагментів «я»-біографії в її психологічному форматі і лише так поступово антропоморфізується постає самого наратора.

Цікаво, що присутність «я» у центрі викладеної історії зазвичай притаманне тим творам М. Коцюбинського, що мають авторську жанрову дефініцію «етюд». Приміром, оповідання «Невідомий» (1907) не дає підстав для сумніву в окресленні природи наративного дискурсу, що матеріалізує внутрішній світ героя [див.: 1: 167]. Кількісно підтверджена (104 рази вжита граматична форма «я» у певних видозмінах) присутність наратора як єдиного активного персонажа описаної ситуації свідчить про форматкування гомодієгетичної інтерпретації власної історії оповідача. Самостилізація, характерна для автобіографічного наратора, тут посилюється та ускладнюється, позаяк ситуація постає в уяві наратора двояко – через спогад про неї у фрагментах подій та осмисленні її саме у момент презентації нарації без апелювання до емоційного досвіду минулого. Погляд на себе самого фіксує ті риси фізичної сутності людини, які відчужують наратора як

суб'єкта викладу від предметного світу усєї історії, створюють враження розповіді з позиції стороннього спостерігача: «Але я ще живий. Чую під собою твердий тюремний матрац, бачу своє тіло, простягнене на ліжку, свої великі ноги, узуті у черевики, свої руки, якими я...» [3: 6]. Враження зумисного дистанціювання емоцій від безпосереднього перебігу подій посилюється незавершеними синтаксичними конструкціями, своєрідними пропусками в ланцюгу смислотворення, які рецептивно проєктуються на потребу в читачькій активності і значною мірою передбачають наявність ситуативної компетентності у процесі інтерпретації первинного значення тексту. Цьому значною мірою сприяє жанрова специфіка твору, особливість якої полягає у тому, що «етюдно-недбалі, швидкі. Гарячі, рвані, не заокруглені штрихи, пленерні зарисовки передають живі бризки життя» [1: 176–177].

Центром екзистенціонального конфлікту є самоусвідомлення особою втрати власної індивідуальності, адже процес перетворення «я» у «невідомого» відтворений через подробиці емоційно-суб'єктивного плану. Наратор як актор (носії дії) постає у лаконічних епізодах подієвої ситуації, натомість як власне наратор концентрує наростання психологічного драматизму саме в момент презентації нарації. Характерна для автобіографічного викладу часова дистанція форматує часопростір твору, конкретизує фікційну дійсність. Однак зауважуємо брак психологічної дистанції у сприйнятті ситуації, всі переживання подій становлять продовження розповіді. Акцентування голосу наратора відбувається через стилістичні фігури, зокрема через монологізований діалог: «Ага!» Се я сказав? Ні, лиш подумав» [3: 7] або «Так треба». Се я сказав? Ні, лиш подумав» [3: 7]. Переконливим вказівником для реципієнта щодо емоційної настанови тексту і психологічної потреби його свідомого сповільнення є використання пейзажу: «Раз... пам'ятаю... Ранком йшов сніг. Рівний, густий і теплий. Дрібні істоти, що вмерли на небі, спалили на землю, на вічний спочинок, у тихий цвинтар. Ряди домів, ряди дерев, як білі тіні, йшли кудись у далеч і розпливались в тумані» [3: 8]. Завдяки алітерації досягається ефект посилення драматичної напруги у свідомості наратора-актора в момент, про який йдеться, а також у час теперішнього розгортання розповіді про нього. Спогад вихоплює невиразні силуети і гнітючі кольори, отож читачеві залишається досить вузький рецептивний простір – проникнути у світ химерних відчуттів наратора у його приватному минулому і синхронізувати з теперішнім емоційним станом. Контрастно сформатований художній світ твору представляє об'єктивний переказ наративної історії та глибоко суб'єктивне її переживання і явно дистанційне моменти фактичного розвитку подій та час пригадування про них. Натомість фінальна фраза кардинально порушує задану динаміку нарації: «Вікно високо? Високо... А підкопатись? Що, неможливо? А може?..» [3: 12]. Таким чином, послідовне намагання наратора психологічно відсторонитися від особистої драми, пошуки тих емоційних орієнтирів, що допоможуть прийняти реальність як неминучу, все-таки вивершуються у рефлексивне бажання звільнитися, полишити невластивий для людини замкнений простір в'язниці, а найголовніше – онтологічно покинути статус «невідомого».

Подібний до попереднього твору психологічний контраст становить формально-композиційну основу інтрадієгетичної ситуації в новелі «симфонічного» плану М. Коцюбинського «Intermezzo» (1909). Її композиційна та смислотворча структура переконливо засвідчує народження принципово нової викладової стратегії в українській малій прозі

початку ХХ ст., одну із домінантних ознак якої визначив І. Денисюк: «Є речі, про які не говориться. Не можна, наприклад, *розповідати* пейзаж так, як його *малює* Коцюбинський в «Intermezzo» (Курсив автора. – Л. М.-Б.) [1: 165]. Гомодієгетичний наратор ставить власне «я» у центр уявного світу. Потреба особистісної комунікації зумовлює персоналізацію оточення наратора не зовсім звичними персонажами: «моя утома», «ниви у червні», «сонце», «три білих вівчарки», «зозуля», «жайворонки», «залізна рука города», «людське горе». Їх присутність помітно структурує текст, конкретизує адресацію ситуативного переживання. Характерним для авторської стратегії видається стирання будь-якої дистанції між реальним фактом як основою наративної історії та відтворенням його в комплексі роздумів-вражень-відчуттів. Синхронізації часових рівнів сприяє поляризація намірів наратора, зумовлених особистими потребами і дійсними можливостями їх реалізації:

Експозиція в сюжеті оповідання	Постпозиція в сюжеті оповідання
«Признаюсь – заздрю планетам: вони мають свої орбіти, і ніщо не стає їм на їхній дорозі. Тоді як я скрізь і завжди стрічаю людину» [3: 41]	«Прощайте. Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає...» [3: 51]

Маємо, таким чином, необхідні підстави для рецептивного пізнання даного оповідання як психологічного етюдю. Фізичний рух наратора у просторі художнього світу супроводжується його самопрезентацією. Виписані в авторській ремарці «дійові особи» є умовно дійовими, адже їх активність є радше емоційною, наратор-актор апелює не стільки до них безпосередньо, скільки намагається через ілюзію зовнішнього спілкування деталізувати особистий внутрішній пошук. Розповідна динаміка характеризує передусім нараторську самоідентифікацію, усвідомлена наявність психологічного дискомфорту і його причини спонукає оповідача до пошуку деяких смислотворчих констант у зовнішньому світі. Процес відчуження від людей, тотожний зближенню з природою, логічно завершується поверненням у вихідну точку пошуку внутрішньої гармонії. Однак руйнація очікувань, суб'єктивна неспроможність цілковито ізолюватися від реального життя в оповіданні набуває мажорного звучання, наратор впродовж розгортання нарації готував реципієнта до однозначного фіналу: «Хто дасть мені вітху бути самотним? Смерть? Сон? Як я чекав їх *часом!*» (Курсив і підкреслення наше. – Л. М.-Б.) [3: 42]. Останнє слово фрази є смислотворчим ключем для інтерпретації всього твору. Конкретизується зауважений дослідниками прийом «еліптичного опису», коли відбувається художнє, промовисте замовчування або пропуск інформації, що її сам читач повинен, за законами співтворства, домислити» [7: 32]. Таким чином, оповідання М. Коцюбинського «Intermezzo» представляє тенденційного гомодієгетичного наратора, чия психологічна активність покликається винятково на власний життєвий досвід, а притаманні йому об'єктивні суперечності трансформують в емоційні переживання.

Таким чином, серед найбільш важливих ознак гомодієгетичної наративної стратегії в околі інтрадієгетичної історії, зокрема, у малій прозі М. Коцюбинського слід зазначити тяжіння до автобіографічного відтворення фактів та подій особистого життєвого досвіду, переконливу компетентність, самопрезентацію світогляду, окремі подробиці со-

ціально-побутового статусу. Так, ситуативна компетентність наратора позначається на переважанні в більшій частині художніх текстів чітко вираженої його «тут-присутності» й «тут-знання», одночасне перебування як на місці безпосереднього розвитку подій, так і на значній часовій відстані від них, що надає текстові емоційної переконливості та життєподібності. Граматична форма оприявлення наратора домінує, натомість оцінна парадигма набуває об'єктивної трансформації. Тому втілення світоглядно-ціннісних пріоритетів щоразу є конкретним та дуально адресованим. Досить специфічна роль розповіді про себе самого забезпечує нараторові можливість тенденційної самопрезентації як іронічного, розчарованого, зацікавленого, сатиричного або ж як цілком об'єктивного джерела знання про події, що становлять цінність для наративної історії чи пізнання важливих рис персонажів. Характерне для української літератури початку віку тяжіння до нових способів естетичної комунікації цілком виявилось у присутності автобіографічного наратора: особисто присутній завдяки артикуляції «я», він щоразу окреслює свою емоційно-психологічну дистанційованість від викладу. Висловлене запрошення читачеві до співтворчості у моделюванні фікційного простору та оцінюванні персонажів поєднується зі свідомим нав'язуванням деякого формату оцінного дискурсу – тоді читач не лише самостійно повинен «надбудувати» значення окремих елементів тексту, але й спробувати згармонізувати своє розуміння з пропонуваним і присутнім у творі.

Таким чином, для втілення гомодієгетичного наратора не є істотно важливою кількістю подій, що формують наративну історію: одна значуща в подієвому чи психологічному плані чи кілька згромаджених ситуацій не змінюють стратегії твору. Центральна, індивідуально значуща проблема, що відтворює або важливий елемент соціального середовища, або концентрує напругу в межах драматичного факту біографії персонажа, відкриває простір для поглинання текстом наратора мовленнєвих площин решти персонажів як одну з модифікацій текстової інтерференції. На різних рівнях зауважуємо максимальне взаємопроникнення текстів наратора та персонажів, що зближує всезнання та особисту зацікавленість, створюючи ілюзію внутрішньої комунікації. Тобто для читача є важливою особиста оцінна позиція наратора як основа його власного ставлення до розповідної історії.

Отже, проблема становлення новітньої української літератури пов'язана з численними варіантами та модифікаціями наративного дискурсу. Поряд із окресленням нових тематичних горизонтів, з персоніфікацією актуальних психологічних типів розширюються оповідні можливості тексту. Викладові стратегії авторів демонструють формально-змістову гнучкість, готовність до комунікації як у межах власної історичності з проєктуванням інтерпретації навколо певних смислотворчих констант, так і з настановою на майбутнього, віддаленого в часі читача, пропонуючи цілісний морально-етичний та образно-символічний простір.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / Іван Денисюк. – Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. – 280 с.
2. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

3. Коцюбинський М. Твори : в 2-х т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988.
4. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Юрій Кузнецов. – К. : Наук. думка, 1989. – 266 с.
5. Кузнецов Ю. Б. Художня деталь як стильова ознака новел М. Коцюбинського / Юрій Кузнецов // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст. : [зб. наук. праць / відп. ред. М. Т. Яценко]. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 233–262.
6. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій / Поль Рікер // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 288–304.
7. Святовець В. М. Магія художньої деталі у творчій палітрі Михайла Коцюбинського : [текст лекції]. / В. Святовець. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2003. – 50 с.
8. Шмид В. Нарратологія / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. Kajsner W. Wer erzählt den Roman // Zur Poetic des Romans / Ed. V. Klotz. – Darmstadt, 1965. – S. 197–217.

УДК 811.161.1'373.612.2'821

Кравцова Ю.В.
(Киев, Украина)

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ «ГОЛОС» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

У статті представлено авторську інтерпретацію поняття метафоричного концепту та викладено основні положення запропонованої методики його аналізу. На базі розробленої методики описано зміст та структуру метафоричного концепту «Голос».

Ключові слова: метафоричний концепт, узуальна метафора, оказіональна метафора, репрезентант, асоціат.

В статье дана авторская интерпретация понятия метафорического концепта и изложены основные положения предлагаемой методики его анализа. На базе разработанной методики описаны содержание и структура метафорического концепта «Голос».

Ключевые слова: метафорический концепт, узуальная метафора, окказиональная метафора, репрезентант, ассоциат.

The article sets forth the author's interpretation of notion of metaphorical concept and the basic points of the proposed technique of its analysis. A content and structure of «Voice» metaphorical concept are described in accordance with the developed technique.

Key words: metaphorical concept, usual metaphor, occasional metaphor, representative, associative.

© Кравцова Ю.В., 2012