

Fizhdelyuk Maryna. Antheistical View at the Hutsul Mentality in the Prose Works of Gnat Khotkevych. Considered of segment of prosaic heritage by G. Khotkevych, which highlighted among the works on hutsul theme. In process of study focuses on a combination of natural and human in the work of the artist, highlights the main prerequisites for the formation of antheistical view. Emphasized that the author is trying to establish a harmonious relationship between their own feelings and ideology, see environmental true essence of being a true highlander.

Key words: antes, Hutsulschyna, mentality, Hutsul, Gnat Khotkevych, nature, ideology.

Стаття надійшла до редколегії
23.11.2015 р.

УДК 82.081: 882

Оксана Філатова

Наративна стратегія автора авангардного роману

У статті на матеріалі експериментальних романів «Голяндія» Д. Бузька, «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена, «Інтелігент» Л. Скрипника, «Золоті лисенята» Ю. Шпола розкрито особливості наративної стратегії, що формувалася в умовах трансформації української літератури початку ХХ ст.

Ключові слова: наративна стратегія, дискурс, комунікація, діалог, автор, авангардний роман.

Постановка наукової проблеми та її значення. Кожна історична епоха вирізняється власною «епістемою» – специфічним «проблемним полем», прикметно репрезентованим відповідним рівнем «культурного знання», що реалізується в мовленнєвій практиці як певний мовний код – кодекс норм і заборон [4, с. 60]. Трансформація попереднього мовного коду знаходить своє вираження в наративному дискурсі, зокрема в структурі комунікації між автором і читачем, взаємодії між наратором та персонажем, наратором і культурним контекстом, в особливостях розповідної техніки. Наративний аналіз як метод вивчення процесів комунікативної взаємодії, типів суб'єктності та специфіки їх утілення, рівнів існування естетично значущої інформації на всіх текстових рівнях (сюжетно-композиційних структур, характерів, ситуацій, літературних формул тощо) не лише дає змогу з нового ракурсу експлікувати семантику, синтактику й прагматику художнього тексту, а й системно осмислити комунікативно-дискурсивні практики в координатах українського літературно-художнього простору.

Аналіз досліджень цієї проблеми. До проблеми наративу як специфічної категорії організації художнього світу звертаються українські дослідники різних методологічних спрямувань. У межах сучасних наукових студій теорію оповіді, питання наративних стратегій, своєрідності розгортання наративного дискурсу більшою чи меншою мірою вивчають Т. Гундорова, Л. Мацевко-Бекерська, А. Няму, І. Папуша, М. Ткачук, О. Ткачук. Окремі аспекти комунікативного зв'язку автор–текст–читач висвітлювали В. Агеєва, О. Астаф'єв, А. Біла, Н. Бернадська, М. Гіряк, Н. Загоруйко, С. Павличко, М. Руденко та ін.

Мета статті – на матеріалі експериментальних романів «Голяндія» Д. Бузька, «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена, «Інтелігент» Л. Скрипника, «Золоті лисенята» Ю. Шпола розкрито особливості наративної стратегії, що формувалася в умовах трансформації української літератури початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Реалізація українськими футуристами на початковому етапі плану деструкції культурних кодів національної спадщини, а згодом апробація задекларованих нових категорій творчої діяльності тісно пов'язані з намаганням визначити роль митця не лише як порушника конвенційних умовностей, а й генератора ідеї духовної свободи. Імператив свободи в комунікативній події звільняв письменника від іманентного для традиційної літературної парадигми тягаря моралізаторства й авторитаризму, а читача – від традиційного сприймання художнього твору та формування конвенційних почуттів. Ініціюючи максимальну реформацію процесу рецепції літературного продукту, адепти нового мистецтва відхиляють й установку на психологічне порозуміння автора з читачем, що заперечується як усталений знак «старого мистецтва».

Стратегію спілкування естетичного суб'єкта й адресата художнього тексту визначає ідеологія «ультра-ячства» (Г. де Торре), домінанта якої – позиціонування альтернативності суб'єктивного «я» будь-якому «не-я».

Репрезентуючи нові естетичні принципи, авангардизм постулює абсолютне право творця замість зруйнованих художніх конвенцій декларувати власні, стверджуючи таким чином індивідуальну (одно-осібну) прерогативу автора формувати художній матеріал за своїми правилами, відповідно до власного бачення й світорозуміння. Водночас вважаємо: не можна ігнорувати активних спроб естетичного суб'єкта, детермінованих конкретними ідеологічними чинниками, сформувати за допомогою текстуальних механізмів нового – «свого» читача (словами У. Еко – «зразкового читача»). Більше того, імплантуючи в практику літературного експериментування ігрові моменти, «винахідництво, використання технічних засобів, що ще не втратили своєї чинності» [8, с. 33], письменник удається до свідомої провокації й пропонує максимальну свободу читачеві. Якщо письменникам-«сюжетникам» такі прийоми забезпечували можливість запросити читача на роль одного з авторів роману, трансформуючи таким чином процес читання в процес творення, то у творчій стратегії футуриста співавторство (творчий діалог із читачем) не передбачалось априорі.

Вивчення експериментальних романів Д. Бузька, М. Йогансена, Г. Шкурупія, Ю. Шпола засвідчує, що предметом читацької рецепції не є художньо завершене ціле: текст твориться на очах читача й осмислюється ним *in statu nascendi*. У творчому процесі fiction-творення «роману про роман» констатуємо високу міру репрезентативності автора-творця та його текстового двійника в образі героя-письменника, «оголення» художнього прийому, синхронне розгортання дуального хронотопу (реального та «творчого»), «дзеркальність оповіді» на рівні нарації я-автора та я-персонажа тощо. У внутрішньотекстовій реальності роману Д. Бузька «Голяндія» форми втілення фіктивного суб'єкта мають бінарний характер. По-перше, об'єктивуючи авторську свідомість та виявляючи себе на різних рівнях організації тексту, оповідач постає перед нами у формі активного суб'єкта дії – я-персонажа, оскільки перебуває на одній художній площині, в одному онтологічному статусі з іншими героями роману. Іншою формою об'єктивації свідомості автора в романі є його текстовий двійник-деміург, який певним чином висвітлює, осмислює та характеризує події, водночас декларуючи та виразно демонструючи необмежену владу над персонажами та їхнім життєвим світом: «...на те я й письменник, щоб крутієм бути» [2, с. 245]; «Хоч убий мене, не можу я з нього зробити запеклого спекулянта, якого потребує мій роман. Мені хочеться, щоб він був, наприклад, з коліна левітів» [2, с. 253–254]; «...і я поклав собі, що на сторінках цього роману я ще раз із ним зустрінуся» [2, с. 268]. Характерно, що автор відверто інформує читача про свідомі маніпуляції з окремими персонажами, які довільно «переміщуються» ним від художнього майданчика одного тексту до іншого, порушуючи тим самим мотивованість оповіді. Загалом роздуми та вчинки персонажів «Голяндії» визначаються не стільки логікою їхніх характерів чи об'єктивними життєвими обставинами, скільки довільними рішеннями оповідача, що відповідають його метаісторичній концепції, його розумінню закономірностей буття.

У координатах наративного дискурсу формалістського твору Ю. Шпола оприявнюється іронічний я-«голос» розповідача-героя (радше, індивідуальний потік його свідомості, стилізований під «внутрішній монолог»), який, розкриваючи зміст романтичних і водночас трагічних перипетій виконання важливого завдання «запільної організації», тим самим формує ілюзію цілковитої реальності наративної історії. Окрім того, у тексті «говорить» «джерело, гарант і організатор оповіді ...аналітик і коментатор... стиліст» [3, с. 185] – автор-оповідач: розповідає про революційну діяльність партійної організації, посилену конспірацію, провал нелегальної друкарні, пошуки зрадника, виявлення провокатора, переслідування «одірваних од життя мрійників», підготовку й спроби терористичного нападу. Незважаючи на перебування поза текстовим простором без конкретних спроб самопрезентації, оповідач демонстративно декларує позицію всезнання й всюдисущості в моделюванні художнього світу героїв, тобто наративну компетентність.

Характерно, що медіатор-оповідач не висловлює суб'єктивних симпатій / антипатій ні щодо вчинків і дій персонажів, ні щодо духовної сутності їхнього буття, ні щодо мотивації революційної діяльності в цілому. Він, власне, є імперсональним виразником, з одного боку, об'єктивованих психолого-каузальних характеристик, інколи гротескно-іронічного плану, сфокусованих на індивідуально-особистісній (виразно інтимного характеру) проблеми героїв роману, з іншого – аналітичних рефлексій у площині тогочасних суспільно-ідеологічних реалій. Герой-оповідач роману «Золоті лисеняга», з одного боку, постає безпосереднім свідком вигаданих подій, з іншого – відкрито «входить» у дієгетичний світ, стає одним із персонажів-творців власної історії. Як очевидно, складна гра на межі текстової та позатекстової реальності

паралельно з оприявленою дифузією двох несумісних просторово-часових сфер, руйнуванням традиційного механізму номінації суб'єкта нарративу, текстового «я», порушує семантику й логіку художньої розповіді, заплутує естетично «наївного» адресанта художньої комунікації та / або вводить його в оману. Зрештою, ускладнює сприйняття й інтерпретацію смислу твору. У результаті подібних порушень на рівні нарративної організації читачеві майже неможливо з'ясувати питання «хто бачить?» і «хто говорить?» у художньому тексті, а отже, ідентифікувати «того, хто говорить» і «того, хто знає». Припускаємо, що естетичний адресат опиняється не тільки перед «оповідною пасткою» (Ж. Женетт), але й перед сигналом, який указує помилковий шлях дешифрування висловлювання, що, зі свого боку, детермінує порушення принципу «комунікативного співробітництва».

У романі М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших» синхронно розгортається нарративний дискурс оповідача, який не є учасником безпосереднього сюжетного ходу й конфлікту, але добре поінформований про всі подробиці та перипетії романних подій, і скептично-іронічний дискурс я-оповідача (точніше, оригінальної авторської маски), що відкрито організовує формування уявного світу. Без сумніву, активація в художньому тесті іншого оповідного «я» «знімає епічну відстороненість автора від тексту, не тільки “конституціоналізує” самоцінність суб'єктивної точки зору індивідуума, але й надає широкі можливості для дописування і продовження традиційного матеріалу, пояснення в ньому недомовок» [6, с. 20].

Уключений у фабульний простір розповідач удається до кількох характерних спроб визначити формат власної присутності в художньому просторі тексту: номінуючи себе, з одного боку, «головною дієвою особою, найактивнішим героєм цього роману», а з іншого – «не легендою, а «живою людиною», чорнявим 28-літнім чоловіком. Водночас у творі суб'єктом розповіді грайливо окреслюються інші ймовірні варіанти авторства. Перший – це «дівчина 23 літ, блондинка, його (автора. – О. Ф.) улюблениця»; другий варіант – «колективна творчість п'ятьох товаришів, і з них три брюнети й два блондини». Окрім того, не варто ігнорувати заувагу «переклад А. Г. Г.», прокламовану М. Йогансеном до виходу кожного розділу книжки, чи анонсовану в «Передньому слові» роману, підписаному криптонімом «М. К.», окрему версію щодо авторства з фактом персоналізації нібито «конкретного» творця. Маємо на увазі акцентовану вказівку на емпіричну особу суб'єкта нарративу – письменника Антона Райнке за псевдонімом Віллі Вецеліус (Willy Wetzelius), «що народився р. 1893 в німецьких колоністів у Запоріжжі (на Хортиці)», писав «речі... в легкому жанрі авантурних романів» і «не повернувся з Німеччини, куди він поїхав з Представництвом», оскільки був застрелений «німецьким офіцером у випадковій сутичці» [5, с. 227].

Таким чином, можемо констатувати: надаючи право авторства іншій особі з іншим ім'ям, з іншою біографією, іншими думками й стилем, М. Йогансен у «Пригодах Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших» вдається до прийому літературної містифікації, яка має відкрито іронічний характер. Маска свідомості Іншого, тобто творче перевтілення в реального автора чи автора-фантома (з переадресацією свого твору особам вигаданим та особі начебто реально існуючій – Антону Райнке), дала йому змогу не лише органічно інтегруватись у простір світу художніх ілюзій, а й максимально втілити релевантну риторичну стратегію.

Прикметно, що митець навіть не приховує від читача власних намірів щодо реалізації означеної текстуальної технології. Так, наприклад, орієнтуючи літературного адресата в незвичних лабіринтах композиційно-сислової структури роману, заздалегідь попереджає про особисто внесені ним зміни до «деяких місць... книги (Антон Райнке / Віллі Вецеліуса. – О. Ф.), написані трошки вільно», скорочення деяких вставних епізодів, оскільки «роман справляв вражіння не зовсім закінченого й ці епізоди мали занадто малий зв'язок з ходом дії» [5, с. 227]. Артикульована в передмові теза «В особі Дюваля Вецеліус дав деякі риси свого характеру» [5, с. 227], зрозуміло, також мала підштовхнути читача до висновку про аналогічне право «нового» автора «перекладеного... з рукопису» роману зафіксувати в одному з образів текстової реальності індивідуальні риси.

Удаючись до літературної містифікації, тим більше – відверто декларуючи в тексті означений прийом, автор замовчує зміст істинних намірів, власне реальну сутність естетичного експерименту. Безумовно, Йогансен-художник слова, Йогансен-теоретик добре усвідомлював, що в будь-якій літературній містифікації матеріалізуються контури індивідуального світовідчуття та світорозуміння містифікатора з властивою лише йому індивідуальною манерою письма. Поза будь-яким сумнівом, розумів і те, що артикульоване в художньому творі вигадане ім'я автора слугує не просто перетвореним іменем містифікатора, а виступає насамперед криптиграмою в механізмі розгортання літературного діалогу, шифр до якої має розгадати читач. Тому припускаємо, що окреслена схема експерименту на рівні нарації (так само, як і на рівні

структурної організації матеріалу поезики, на образному рівні тощо) стала для митця не лише способом репрезентації індивідуально-авторського стилю, а й своєрідним кодом / шифром власної світоглядної сутності, влучно означеної А. Білою «концепцією подвійності й театральності в житті» [1, с. 245].

Прикметною особливістю творчої методи письменника-авангардиста є формування чітких правил «взаємин» із читачем, що водночас окреслюють «первинне емоційне ідентифікування» (М. Зубрицька) адресата та діапазон його можливих реакцій. Автор роману «Інтелігент» не тільки акцентує на власних функціях і широких повноваженнях стосовно читача та героя, а й проектує логіку рецептивної діяльності адресата. Д. Бузько, художньо-образно модифікуючи теоретичні положення про функціональну роль творця в «деструктивному» романі, репрезентує образ самоіронічного автора-оповідача. Останній, як відомо, не лише пародіює процес творення індивідуальної «літпродукції», а й демонструє іронічно-зверхне ставлення до героїв роману та вдається до відвертого блазнювання в розмові з читачем. Скажімо, то позмовницькому підморгує читачеві, пропонуючи роль учасника процесу творення романної дії, то обдурює його очікування, граючи інерцією змарнованих передчуттів, то залучає читача до акту творчої гри, то ставить у безвихідь, парадоксально лавіруючи між трагічним пафосом і комізмом або навмисне влаштовуючи комедію щодо обґрунтування сюжетних моментів, мотивації поведінки та вчинків героїв тощо.

По-дружньому апелює до поінформованого, «дорогого читача» автор «Пригод Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших», сподіваючись на достатню міру його «вихованості» (художньої компетентності). Система текстових «указівок», на кшталт артикульованих коментарів, пояснень, настанов з апелятивними й конотативними знаками, формуючи ілюзію достовірності зображеного, викликає низку рецептивних реакцій. З одного боку, налаштовує адресата художньої комунікації на осмислення способу організації літературного матеріалу, з іншого – запрошує до активної участі у творенні фікційного простору, пропонуючи, скажімо, познайомитись «із головною дієвою особою роману» [5, с. 364] чи «самому уявити собі гарненьку 18-літню дівчину, виплекану за всіма правилами мистецтва» [5, с. 229] або ж дати «деякі пояснення щодо роману, хто такий, наприклад, Мартин і чому в нього на грудях витатуїровано птицю?» [5, с. 363]. Інколи автор удається до «оголення» прийому, демонстративно втручаючись у хід романної дії: «Але автор роману поставився до справи серйозніше, він узяв коробочку сірників і почав, запалюючи їх по одному, кидати в ніч, в огидну нудоту ночі. Нехай читач не думає, що він збирався запалити дорогу» [5, с. 365]; «Сьогодні вранці Саішко йшов не в занадто добрім гуморі додому. До нього в кімнату, де він олійними фарбами мазав натурщиків, приходив фашист. / Було це так... Але перед цим треба розповісти сон художника Саішка» [5, с. 367].

У «Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобжанську Швейцарію» авторська технологія нарації цілком очевидно позначена парадоксальною контамінацією протилежних модусів. На перший погляд, в оприявленій стратегії оповідних інстанцій превалює прагнення на скорочення дистанції між автором і читачем, провокативно ідентифікованим у романі «аморальним», «неуважним» і водночас «прекрасним», «свідомим і освіченим», «любим серцю», а отже, на активізацію співтворчості учасників художньої інтеракції, про що свідчать численні слова-«сигнали контактовстановлення, контактопідтримки» (вислів А. Корольової): «уявімо собі», «уявіть собі», «повернімося до вигаданої нами», «і читач, і читачка, і я сам були переконані», «назв'ї його... – і умовмося» й т. ін. Натомість, з іншого боку, у текстовій реальності роману М. Йогансена легко та видимо прочитується зверхня позиція автора щодо своїх героїв і читачів, його перманентні спроби домінувати в процесі літературної комунікації.

На відміну від Л. Скрипника та М. Йогансена, автор роману «Двері в день» Г. Шкурупій вибудовує суб'єктно-адресатні відношення опосередковано, без індивідуалізації (навіть у формі номінальної атрибуції) чи то відвертої інтимізації стосунків на зразок «шановний», «милий», «дорогий» (-а) читачу / читачко й т. ін. Поодинокі звертання та настанови («Уявіть собі», «Ви, може, гадаєте», «Ви скажете», «Зверніть увагу») чи окремі пропозиції до уявної розмови («Ви, може, гадаєте, я жалкую ... Ви спитаєте – чому? Скажете, що це парадокс? Нічого подібного. Придивіться»; «Ви скажете тепер: це правда... Щоб було зрозуміліше, я відповім: подивіться на самого себе... Що?» [7, с. 27–28]) кореспондовані фіктивному адресатові, із яким творець імпліцитно програмує відсутність взаєморозуміння, точніше – розбіжність у поглядах, думках, світогляді.

Аналогічну модель художньої комунікації з естетичним адресатом вибудовує в романі «Золоті лисенята» Юліан Шпол. Однак, на відміну від перманентної апеляції автора до адресата художнього тексту, яка є одним із факторів смисло- й сюжетворення, наприклад, у «деструктивному» романі Л. Скрипника

«Інтелігент», у «Голяндії» Д. Бузька чи в «Пригодах Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена, у художньому просторі єдиного великого епічного твору Ю. Шпола виокремлюються специфічно взаємопов'язані та взаємообумовлені діалогічні нарративні монологи без виразних ознак / намірів установаження на вербальному рівні комунікативного контакту з потенційним читачем. Більше того, у романі зацентровано на чіткій ідентифікації особи адресата з фіктивним (узагальненим) образом.

Модус імперсональності у нарративній площині тексту підкреслюють зафіксовані в тексті ті чи інші «індиціальні знаки» (В. Шмід) ідеологічного, мовного, характерологічного та психологічного характеру («Можливо, декому це не просто смішно. Але ж сміх ніколи не був резонною відповіддю на резонні запитання» [9, с. 55]; «Для інформації тут треба сказати, що це був час найнетривкіший з усіх часів, що їх коли посилала історична необхідність збаламученим душам людських створінь» [9, с. 178]; «Хай нікому не западе в голову думка, що я тут маю на увазі показати своїх героїв у найвигіднішому, ефектному освітленні» [9, с. 245]).

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Підсумовуючи, зазначимо: численні апелятиви, емфатичні конструкції з виразно окресленою грайливістю задля начебто ймовірної активізації читачьких інтенцій за рахунок уяви та інтелекту в експериментальних романах Д. Бузька, М. Йогансена, Л. Скрипника, Ю. Шпола лише увиразнюють імпліцитну форму іронічного самодистанціювання творця (дивергенції / «усамітнення» / «відсторонення») стосовно об'єкта художнього зображення та естетичного адресата. Тому твердження про фактор налаштованості автора на дружню приятельську бесіду, рівноправні стосунки чи то конструктивний діалог із читачем, констатовані в окремих сучасних дослідженнях, видаються, м'яко кажучи, неправомірними, оскільки в «деструктивному» романі цей зв'язок не передбачав паритетної творчої комунікації. Як відомо, комунікативна рівновага учасників художнього спілкування в літературній теорії «лівого» руху вважалася анахронізмом, креативно-конструктивний потенціал адресата найчастіше нівелювався. Читач, за словами Г. Р. Яусса, потрібен був лише як суб'єкт сприйняття, який зміг би за вказівками в тексті здійснювати розрізнення форми чи оголення прийому [10, с. 56]. Зрештою, в означеному контексті доречно нагадати ключову аксіому: «діалогу належать не тільки два співбесідники, але й готовність пізнавати та визнавати іншого в його іншості. Тим більше, коли інший представлений текстом, що не говорить із нами безпосередньо» [11, с. 97–98].

Отже, уже цей короткий аналіз показує, що стратегія авторської нарації в деструктивній практиці авангардного прозописьма виразно спроектована не стільки на художній діалог, що передбачає спілкування рівноправних учасників комунікації, скільки на гру в діалог, у якій виразно превалює роль творця.

Джерела та література

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія / Анна Біла. – 2-ге вид., доповн. і переробл. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. Бузько Д. І. Голяндія : [романи] / Д. І. Бузько ; [передм. Л. С. Бойка]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 242–393.
3. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. – Т. 2. / Жерар Женетт ; [общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина]. – М. : Из-во Сабашниковых, 1998. – 944 с.
4. Ильин И. ПОСТМОДЕРНИЗМ от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Илья Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.
5. Йогансен М. Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших / М. Йогансен // Йогансен М. Вибрані твори ; [упоряд., передм., прим. Ростислава Мельніківа]. – 2-ге вид., доповн. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 227–390.
6. Нямцу А. Аксіологічна трансформація оповідного центру (проблеми теорії) / Анатолій Нямцу // *Studia methodologica*. Наративні виміри літератури : матеріали літ. конф. з наратології (Тернопіль, 23–24 жовт. 2003 р.). – Тернопіль : РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. – Вип. 16. – С. 20–28.
7. Шкурупій Г. Двері в день : вибране / Г. Шкурупій ; [передм. А. Тростянецького]. – К. : Рад. письм., 1968. – С. 21–182.
8. Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах / Гео Шкурупій // *Нова генерація*. – 1927. – № 2. – С. 30–34.
9. Шпол Ю. Золоті лисенята : роман / Ю. Шпол. – Х. : Книгоспілка, 1929. – 268 с.
10. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения / Х. Р. Яусс // *Новое литературное обозрение*. – 1995. – № 12. – С. 34–84.
11. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс // *Вопросы философии*. – 1994. – № 12. – С. 97–106.

Филатова Оксана. Нарративная стратегия автора авангардного романа. Реализация украинскими футуристами на начальном этапе плана деструкции культурных кодов национального наследия, а впоследствии апробация задекларированных новых категорий творческой деятельности тесно связаны с попыткой определить роль художника не только как нарушителя конвенционных условностей, но и генератора идеи духовной свободы. Императив свободы в коммуникативном событии освобождал писателя от имманентного для традиционной литературной парадигмы груза морализаторства и авторитаризма, а читателя – от традиционного восприятия художественного произведения и формирования конвенционных чувств. Иницируя максимальную реформацию процесса рецепции литературного продукта, адепты нового искусства отклоняют и установку на психологическое понимание автора с читателем, отрицающуюся как устоявшийся знак «старого искусства». Стратегию коммуникации эстетичного субъекта и адресата художественного текста определяет идеология «ультра-ячества» (Г. де Торре), доминанта которой – позиционирование альтернативности субъективного «я» любому «не-я».

Ключевые слова: нарративная стратегия, дискурс, коммуникация, диалог, автор, авангардный роман.

Filatova Oksana. The Narrative Strategy of the Author of an Avant-Garde Novel. Implementation of the plan of destruction of cultural codes of the national heritage by the Ukrainian futurists at the initial stage, and later approbation of the declared new categories of creativity are closely linked to an attempt to define the role of an artist not only as a violator of conventional conventions, but also as a generator of the spiritual freedom idea. The imperative of freedom in the communicative event released the writer from the immanent to the traditional literary paradigms cargo of didacticism and authoritarianism, and the reader – from the traditional perception of art composition and the formation of conventional sense. By initiating the maximum reformation of the reception process of literary product adherents of the New art also reject the installation at the psychological understanding of the author to the reader, which is denied as a settled sign of the «old art». The communication strategy of aesthetic subject and the recipient of a literary text defines the ideology of «ultra-self» (G. de Torre), it's dominant is positioning the alternativity of subjective «I» to any «non-self».

Key words: narrative strategies, discourse, communication, dialogue, author, avant-garde novel.

Стаття надійшла до редколегії
20.07.2015 р.

УДК 821.112.2(436).09:165.62

Лариса Цибенко

Сприйняття й переживання простору: берлінська та єгипетська пустелі Інгеборг Бахман

У науковій розвідці художньо відтворено суб'єктивно сприйнятий і пережитий простір пустелі. Дослідження виконано за допомогою феноменологічних підходів до простору, у центрі уваги яких – сутність людської екзистенції. Предмет вивчення – два тексти Інгеборг Бахман: промова з нагоди вручення премії ім. Бюхнера «Місце для випадків» та остаточна редакція незакінченого роману «Книга Франци».

Ключові слова: феноменологія простору, сприйняття та переживання простору, простір пустелі, Інгеборг Бахман, промова «Місце для випадків», роман «Книга Франци».

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми. Художнє відтворення сприйнятого й пережитого простору відіграє у творчості Інгеборг Бахман визначну роль. У «Франкфуртських лекціях з поезики», які засвідчують «духовну орієнтацію» письменниці [16, с. 100], вона осмислює ландшафти, що стають видимими тільки завдяки літературі. У четвертій лекції цього циклу («Назви») вона окреслює вислів «чарівний атлас» у сенсі карти, яка лише в небагатьох місцях збігається з географічними мапами [3, с. 313]. Бахман говорить про країни й місця, які не можна віднайти та «куплених картах», оскільки вони затасні в літературних текстах, а також про ландшафти й простори, куди ми «ніколи не потрапимо», бо були там «завжди» або «ще ніколи», як, наприклад, «у пустелі Т. Е. Лоуренса та в небі, у