

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛАХМАНЮК Антоніна Миколаївна

УДК 821.161.2.-3.09 Коцюбинський

ДИСЕРТАЦІЯ
КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ
МАЛОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

10.01.01 «Українська література»

Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних наукових досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ А. М. Лахманюк

Науковий керівник: Папуша Ігор Володимирович, кандидат філологічних наук,
доцент

Тернопіль – 2020

АНОТАЦІЯ

Лахманюк А. М. Когнітивні аспекти малої прози Михайла Коцюбинського. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» (014.01 – Українська мова і література). – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Міністерство освіти і науки України, Тернопіль, 2020.

У дисертації досліджено малу прозу Михайла Коцюбинського з погляду когнітивної наратології. Застосування пізнавального підходу сприяло виявленню читацьких естетичних реакцій та емоційних станів у текстах письменника. Виокремлено ефекти невирішеності, невизначеності, незавершеності, розгубленості, невпевненості, а також ефект когнітивного дисонансу та когнітивний ефект іронії. Увагу до пізнавальних аспектів тексту зустрічаємо ще в «Поетиці» Аристотеля, де зазначалося, що наратив є репрезентацією дій, котрі спрямовані на те, щоб викликати емоції. Сьогодні ж наратологічні дослідження набули особливої популярності. Зокрема, когнітивна наратологія акцентує свою увагу на дослідженні зв'язків між сприйняттям, мовою, знанням, пам'яттю і світом. Актуалізуючи ці зв'язки, читач перебуває у повній єдності з текстом і це дає йому змогу виявити свої стани.

У науковій роботі зауважено, що дослідники творчості М. Коцюбинського (М. Грицюта, П. Колесник, Й. Куп'янський, Н. Калениченко, М. Костенко, О. Черненко, Е. Крюба, Ю. Кузнецов, В. Агеєва, Г. Логвин тощо) здебільшого зосереджувались на стилістиці, ідейно-художньому аналізі творів та спробах літературного портрету. Натомість праці українських літературознавців 2004-2018 рр. (О. Ковальчука, Ю. Кузнецова, Л. Мацевко-Бекерської, Я. Поліщука, Г. Сохань, Ю. Тимченко, К. Хаддад, У. Ханас) презентують нові підходи

(культурну поетику, рецептивну історію та естетику, компаративний і наратологічний аналіз, психоаналіз), аби зрозуміти естетичну концепцію митця. Науковці стверджують, що індивідуальний стиль Михайла Коцюбинського – це оригінальне поєднання засад української та європейської прози XIX ст.

Аналізуючи критичну думку дослідників, вважаємо, що творчість письменника ще не достатньо розкрита з погляду когнітивної теорії. Наше дослідження – це нова інтерпретація малої прози Михайла Коцюбинського з позиції нового для українського літературознавства підходу – когнітивної наратології. Цим і зумовлена актуальність теми наукової роботи. Дисертація репрезентує вирішення таких завдань: окреслити теоретико-методологічні основи наратології в сучасному літературознавстві; з'ясувати специфіку когнітивної наратології, обґрунтувати її методи та основні поняття (фрейми і скрипти); простежити рецепцію особливостей художньої майстерності Михайла Коцюбинського в українському літературознавстві; обґрунтувати жанрову специфіку творчості письменника; осмислити процес читання художнього тексту з позиції пізнавальної теорії; простежити емоційно-психологічні реакції персонажів та читача в малій прозі письменника; виявити естетичні ефекти в текстах Михайла Коцюбинського.

Застосування літературних методів дослідження тексту (порівняльно-історичного, наратологічного, методу когнітивного аналізу) дозволило розкрити нові межі творчості Михайла Коцюбинського. Впродовж усієї роботи акцентовано увагу на методологічних принципах когнітивної наратології, а також використано метод інтерпретації тексту. Частково застосовано метод наративного аналізу, герменевтичний підхід та рецептивну естетику.

У роботі обґрунтовано різницю між класичною і посткласичною наратологіями, а також окреслено головні напрями розвитку останньої. Зауважено, що когнітивна наратологія належить до посткласичної і є галуззю науки, котра працює над вирішенням таких питань: що є наративом, як когнітивні процеси допомагають розуміти наратив, що є основою наративних репрезентацій, які стани та реакції охоплюють читача при сприйманні наративного тексту.

Знайти відповіді на ці запитання намагався Девід Герман у працях «Когнітивна наратологія», «Логіка історії / розповіді. Проблеми та можливості наративу», «Скрипти, послідовності та історія: елементи посткласичної наратології», «Переосмислення наратології: вивчення наративно організованих систем мислення», «Поza голосом і баченням: когнітивна граматики і теорія фокалізації». Основні спостереження науковця викладені в першому розділі (у параграфі 1.1.) нашого дослідження.

У ході роботи виявлено, що Михайло Коцюбинський проявив себе як талановитий літератор з майстерністю художника та віртуозністю музиканта. Це засвідчує жанрове розмаїття малої прози письменника: оповідання, новела, казка, етюд, акварель, образок, нарис, шкіц. Стиль письма у текстах тонко продуманий та філігранно оброблений з урахуванням найдрібніших деталей (метафори, контрасти, символи, алюзії, кольори, тони, напівтони, звуки, ритми тощо). Синтез літератури з малярством та музикою наблизили мистецьку спадщину автора до вершин української літератури. Авторське жанротворення додало текстам переосмислення. Реципієнт Коцюбинського-митця – людина з тонким естетичним смаком, яка здатна в невеликому безсюжетному творі відчитати естетичний код.

У параграфі 1.3. акцентовано увагу на жанрі етюду, котрий засвідчив новаторство стилю Коцюбинського з пізнавальної точки зору. Зазвичай етюд трактують як безсюжетний твір настроєвого характеру. Аналіз текстів у цій роботі доводить, що, окрім безсюжетності, настроєвості та фрагментарності, етюдіві властива певна естетична функція: проникати у внутрішній стан читача та викликати відповідний емоційний ефект.

У другому розділі дисертаційної роботи детально проаналізовано такі етюди Михайла Коцюбинського: «Цвіт яблуні», «Невідомий», «Лялечка». У «Цвітові яблуні» простежено реакції читача на основі наративних сфер (відчуття, пам'ять, мислення, рецепція), майстерно змодельованих автором. В стан напруги читача вводять контрасти (кольору і звуку), а також постійна боротьба реального з фікційним (розповідач батько / розповідач-митець). Кожен колір є окремою частиною доби та зміною простору. Градаційна кольористика зумовлює

подвійний ракурс уявлення: розповідач виходить за межі суб'єктивного – стає об'єктом (сам себе бачить зі сторони і фіксує свої стани). Одночасне градаційне застосування кольору та звуку, уміння синтезувати одне з іншим – свідчить про багатогранне мислення Коцюбинського-художника та його імпресіоністичну техніку. Завдяки когнітивному аналізу виявлено реакції читача: катарсис (емоційне потрясіння, що супроводжує очищення) та естетичний ефект невирішеності.

Імпресіоністична техніка Коцюбинського для створення задуманого ефекту в етюді «Невідомий» побудована за допомогою таких прийомів: чергування контрастів; нанизування образів; вкраплення малярства; одночасне нашарування звуку і кольору; «потік свідомості» ліричного героя; використання ретроспекції; недомовленість, уривчастість і фрагментарність фраз; використання пунктуації як поетичних фігур. Виявлення таких особливостей сприяло розумінню структури внутрішнього ритму твору та емоційної наснаженості мови в ньому. Нашими спостереженнями зафіксовано ефект невизначеності, котрий читач усвідомлює ще на початку етюду.

В «Лялечці» досліджено ефект, що властивий практично усім різновидам етюдів у різних мистецтвах, – незавершеність. Адже кожен недомовлений (прихований) епізод забезпечує динаміку у тексті. Актуалізується теорія заповнення лакун (пропусків): під час неочікуваного перериву читання реципієнт має змогу застосувати власні здібності (домислити, дофантазувати хід подій). Так, щоразу текст набуває чимало рецептивних інтерпретацій. До того ж, В. Ізер вважає інтерпретацію основоположним елементом процесу читання. Отже, незавершеність в етюді «Лялечка» досягається вибором різних життєвих сценаріїв головної героїні. Послідовно, крок за кроком вона приміряє на себе нову роль в надії стати щасливою, реалізувати себе, розквітнути, так би мовити, «стати метеликом» (звідси символіка назви). Проте читач розуміє, що нічого не вдається, в результаті – моральна розтопаність, самотність, пригнобленість, нереалізованість. Чуттєвий світ персонажа в авторському баченні досягається використанням таких прийомів: кольористики, контрастів, образів-символів,

художніх деталей та засобів, наскрізних мотивів тощо. Сприйняття навколишнього світу відбувається шляхом селекції і трансформації в своїй уяві певних речей і передачі від них вражень. Когнітивний підхід допомагає зрозуміти, що розповідач маніпулює емоціями читача, спрямовуючи його щоразу в хибний бік (читач передбачає одне, а розповідач представляє інше). Так, нами виявлено читацький когнітивний дисонанс.

В практичному розділі досліджено новели та оповідання Михайла Коцюбинського («Дебют», «Що записано в книгу життя», «Хвала життю», «Подарунок на іменини», «Дорогою ціною», «Intermezzo»), котрі репрезентують ще більш динамічну взаємодію з читачем. У новелі «Дебют» ефект розгубленості досягається ігровим контекстом (головний герой грає почуттями та емоціями; розповідач грає з читачем). Автор майстерно моделює кожен етап спілкування персонажа з іншими у формі окремої гри (наприклад, взаємини молодих героїв – гра «Стосунки», політичні справи господаря дому – гра «Апостол», награне бажання героя піти з життя – гра «Самогубство» тощо). Зауважено, що сконструйовані моделі фреймів (педагогічний, сімейний, любовний, соціально-політичний) та залучення ігрового контексту змодельювали конкретні пізнавальні процеси в свідомості читача.

Накладання двох ефектів – когнітивного дисонансу та ефекту жалю – реалізовано в новелі «Що записано в книгу життя». Особливість тексту: побудова наративної структури таким чином, щоб тримати читача в постійній напрузі, не дозволяючи йому обрати чиюсь позицію. Вербальне та невербальне мовлення із вплітанням спогадів, снів, уявлень засвідчує наративну стратегію митця задля досягнення бажаного ефекту.

Авторське маніпулювання читачем простежено у новелах «Хвала життю» та «Подарунок на іменини». Обидві вводять читача в оману, підсилюючи стан напруги. Ефект іронії в першому тексті виявлено на основі зіставлення двох часопросторів (уявного та реального), в другому – на основі зіставлення тексту та паратексту (заголовка). Фрагментарні епізоди і наративний монтаж в «Хвалі...» та

когнітивні рівні і деталі-індекси в «Подарунку...» доповнюють розуміння естетики творів.

У пригодницькому оповіданні «Дорогою ціною» естетичні реакції імпліцитного читача зумовлені фреймовою структурою текстової канви. Кожен фрагментарний епізод репрезентує окремий фрейм, а очікування читача репрезентують скрипт. Динаміку та драматизм наративу підсилює ефект пригоди, присутній в переодяганні головної героїні, у втечі, блуканнях та виживанні персонажів, в описах природи. Авторська недомовленість тримає реципієнта в когнітивній невизначеності, змушує його переживати, сподіватись, вагатись, змінювати свої припущення. Завдяки такій моделі аналізу із застосуванням фреймового підходу виявлено естетичні ефекти: здивування, когнітивна невпевненість, когнітивна невизначеність.

Наголошено, що новаторською з погляду стилістики є новела «Intermezzo». Літературознавці традиційно вважають твір вершиною українського імпресіонізму. Та зазвичай залишається поза увагою те, що у творі вправно поєднано два стилі: імпресіонізм та експресіонізм. Зовнішній світ персонажа – це експресіоністична картина, а внутрішній світ – імпресіоністична. Очевидно, що душа героя вагається, обираючи для себе правильний шлях. Він інтерпретує те, що надходить з його свідомості. Реакції читача зауважено в завершальному фрагменті: душа головного персонажа (імпресіоніста) прилаштувалася до умов дисгармонійної дійсності (експресіоністичного світу). У ході аналізу простежено ефекти невпевненості та невизначеності.

У висновках узагальнено, що когнітивна теорія аналізу пропонує таку поетапну концепцію для дослідження наративних текстів: нарація передбачає комунікацію, комунікація передбачає сприймання, а сприймання – пізнання. Когнітивний аналіз з урахуванням даної концепції дозволив простежити реакції імпліцитного читача та виявити естетичні ефекти в малій прозі Михайла Коцюбинського: невирішеність, невизначеність, незавершеність, невпевненість, розгубленість, ефект когнітивного дисонансу та когнітивний ефект іронії.

Вважаємо, що Михайло Коцюбинський значно розширив межі української малої прози. Лаконічність вислову та довершеність кожної фрази; фіксація деталей та їх значуще смислове навантаження; майстерність пейзажу, особливо фрагментарного та настроєвого; синтез мистецтв: література-малярство, література-музика; вміння моделювати прихований підтекст та інтригувати читача з метою створення естетичних ефектів – усі ці ознаки притаманні вартісному та неоціненному письму Михайла Коцюбинського, котре з упевненістю можна вважати одним із зразків світових вершин літератури.

Ключові слова: наратологія, когнітивна наратологія, фрейм, скрипт, процес читання, естетичний ефект, невизначеність, незавершеність, етюд, читач, стиль, жанр, рецепція, імпресіонізм.

Lakhmaniuk A. M. The cognitive aspects of flash fiction by Mykhailo Kotsiubynskyi. – Qualification scientific work presented on the rights of a manuscript. The thesis for a candidate of Philological Sciences degree (Doctor of Philosophy) in speciality 10.01.01 “Ukrainian Literature” (014.01 – Ukrainian Language and Literature) – Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. The Ministry of Education and Science of Ukraine, Ternopil, 2020.

The thesis investigates the flash fiction by Mykhailo Kotsiubynskyi from the perspective of cognitive narratology. The application of the cognitive approach facilitated the identification of readers’ aesthetic reactions and emotional states in the writer’s texts. It is defined such effects as unresolvedness, uncertainty, incompleteness, astonishment, uncertainty, cognitive dissonance and cognitive effect of irony.

The attention to the cognitive aspects of the text is paid in «Poetics» by Aristotle, which states that narrative is a representation of actions which are aimed to evoke emotions. Presently narratological studies have become extremely popular. In particular, cognitive narratology focuses on exploring the connections between perception, language, knowledge, memory and the world. By actualizing these connections, the reader is fully in tune with the text, so that it enables him or her to identify his or her state.

It is noticed in the thesis, that literary scholars of creative contribution (V. Aheieva, O. Chernenko, M. Hrytsiuta, N. Kalenychenko, P. Kolesnyk, M. Kostenko, E. Kriuba, J. Kupianskyi, Y. Kuznetsov, G. Lohvin etc.) by Mykhailo Kotsiubynskyi mostly are focused on stylistics, ideological and belles-letters analysis of texts and attempts of depicting literary portraiture. In contrast to it, scientific works of literary scholars (for 2004-2018) (K. Khaddad, U. Khanas, O. Kovalchuk, L. Matsevko-Bekerska Y. Polishchuk, G. Sokhan, Y. Tymchenko) present new approaches (cultural poetics, receptive history and aesthetics, comparative and narratological analysis, psychoanalysis) to find out the aesthetic concept of the artist. Scholars announce that

the individual style of Mykhailo Kotsiubynskyi is an original combination of the foundations of Ukrainian and European fiction of the 19th century.

Analyzing the critical thinking of researchers, we consider that the creative contribution of the writer is not sufficiently observed in terms of cognitive theory yet. Our research is a new interpretation of flash fiction by Mykhailo Kotsiubynskyi from the perspective of a new approach for Ukrainian literary criticism which is cognitive narratology. It explains the relevance of the topic of scientific work. The thesis represents the solution of the following tasks: to outline the paradigms of modern narratology; to find out the specifics of cognitive narratology, to give proofs of its methods; to review basic concepts of cognitive narratology (frames and scripts); to explain how does the reading process of fiction text occur; to find out the role of the reader in the text; to determine how does the traditional literary criticism interpret the peculiarities of M. Kotsiubynskyi's skill based on the analysis of scientific literature; to trace the reactions of the implicit reader and to reveal the aesthetic effects in flash fiction by M. Kotsiubynskyi.

The use of literary methods of text study (comparative-historical, structural-narratological, method of cognitive analysis) allowed us to open new horizons of Mykhailo Kotsiubynskyi's creativity. Throughout the thesis the attention is paid to the methodological principles of cognitive narratology. Also, it is utilized the method of text interpretation. The method of narrative analysis, hermeneutical approach and receptive aesthetics are partially applied.

The difference between classical and postclassical narratology is substantiated and the fundamental directions of development of the latter are outlined. It is emphasized that cognitive narratology belongs to postclassical one and is a branch of science that works on the following questions: What is narrative? How do cognitive processes help to understand narrative? What is the basis of narrative representations? Which states and reactions does the reader experience during the perception of the narrative text (D. Herman)? The narratologist David Herman tried to find answers to these questions in his works, namely: «Cognitive narratology», «Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative», «Scripts, Sequences, and Story: Elements of a

Postclassical Narratology», «Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized Systems for Thinking», «Beyond Voice and vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory». The main observations of the scientist are outlined in the theoretical section of our study.

Mykhailo Kotsiubynskyi presented himself as a talented writer with artist's skill and musician's virtuosity. It declares the genre variety of flash fiction of the writer: short story, novella, fairy tale, sketch, watercolor, so called obrazok (image), feature article, skits. The writing style of the texts is finely considered and filigree crafted with taking into account the smallest details (metaphors, contrasts, symbols, allusions, colors, tones, semitones, sounds, rhythms, etc.). Synthesis of literature with painting and music approached the author's artistic heritage closer to the summits of Ukrainian literature. The author's genremaking provides the texts with a rethinking. The recipient of the Kotsiubynskyi as an artist is a person with a subtle aesthetic taste who is able to find an aesthetic code in a small plotless work.

The etude which was a special genre, witnessed the innovation of Kotsiubynskyi's style from a cognitive point of view. It was usually interpreted as a plotless work of a moody nature. Relying on our own analysis of the texts in this work, we consider appropriate to prove that, besides of plotlessness, tunability and fragmentation, the etude has an inherent aesthetic function which is to penetrate into the internal state of the reader and cause a corresponding emotional effect.

In the thesis some etudes by Mykhailo Kotsiubynskyi are analyzed in detail, namely: «Apple blossom», «Unknown», «Pupa». In «Apple Blossom», the reader notes his reactions, leaning on the masterfully modeled narrative spheres (feelings, memory, thinking, reception). Contrasts (colors and sound) are introduced into the state of reader's tension, as well as the constant struggle of the real things with the fictional ones (the father narrator / the artist narrator). Each color represents a separate part of the day and a change of space. The gradual coloring causes a double perspective of imagination in which the narrator goes beyond the subjective and becomes an object (he looks at himself from the outside and fixes his states). The simultaneous gradational application of color and sound, the skill to synthesize one thing with another one

declares about the multifaceted thinking of Kotsiubynskyi as an artist and his brilliant impressionistic technique. Using cognitive analysis, we detected the reader's reactions such as: catharsis (emotional shock that accompanies purification) and the aesthetic effect of unresolvedness.

Kotsyubynskyi's impressionistic technique for creating the intended effect in the etude «Unknown» is constructed thanks to the following techniques: alternation of contrasts; stringing of images; inclusion of painting; simultaneous layering of sound and color; The «stream of consciousness» of the lyrical hero (persona); the use of retrospection; understatement, discontinuity and fragmentation of phrases; the use of punctuation as poetic figures. Identifying such features led to understanding of the structure of the inner rhythm of the work and the emotional overload of language in it. Our observations have documented the effect of uncertainty that the reader comprehends at the very beginning of the etude.

In «Pupa» there is investigated the effect of incompleteness which is inherent practically for all varieties of etudes in different arts. The thing is each unspoken (hidden) episode provides dynamics in the text. The theory of filling the lacuna (gaps) is being updated: during an unexpected reading break, the recipient is able to apply his own abilities (to think over, to fantasize about the sequence of events). This way every time the text acquires many receptive interpretations. In addition, V. Iser considers interpretation as a fundamental element of the reading process.

Thus, the incompleteness in the etude of «Pupa» is achieved by the choice of different life scripts of the main character. Consistently, step by step it is trying to take on a new role, hoping to become happy, realize herself, blossom, so to speak, «become a butterfly» (the symbolism of the name starts with it). However, the reader understands that nothing works, as a result he gains the moral turpitude, loneliness, depression, unrealizability. The sensual world of the character in the author's vision is achieved through the use of the following techniques: coloring, contrasts, images-symbols, fiction details and elements, through motifs etc. The perception of the surrounding world is going thanks to selection and transformation of certain things and the transmission of impressions from them in the own imagination. The cognitive approach helps to

understand that the narrator manipulates with reader's emotions, every time directing him to the wrong side (the reader envisions one thing and the narrator presents the other one). This way we have detected a reader's cognitive dissonance.

Other works by Mykhailo Kotsiubynskyi («Debut», «What is put down in the book of life», «The praise to the life», «The gift for a name-day», «With a high price», «Intermezzo») represent even more dynamic interaction with the reader. In the novella «Debut» the effect of confusion and uncertainty is achieved by the game context (the protagonist plays with feelings and emotions; the narrator plays with the reader). The author skillfully models each stage of communication of the character with others in the form of a separate game (for example, relationships of young characters (the game «Relationships»); political affairs of the owner of the house (the game «Apostle»); simulated desire to end the life (the game «Suicide») etc). Constructed frame models (pedagogical, family, love, socio-political) and engaging the game contexts modeled specific cognitive processes in the reader's mind.

The imposition of two effects such as cognitive dissonance and the effect of sorrow is realized in the novella «What is put down in the book of life». The text feature is the construction of the narrative structure so that to keep the reader in a constant tension, not allowing him to choose someone's position. Verbal and non-verbal speech with the interweaving of memories, dreams and ideas testifies the narrative strategy of the artist in order to achieve the desired effect.

The author's manipulation by the reader was traced in the novellas «The praise to the life» and «The gift for a name-day». They both trick the reader by strengthening the tension. The irony effect in the first text is revealed on the basis of comparison of two chronotopes (imaginary and real), in the second case it is identified on the comparison of text and paratext (title). Fragmentary episodes and narrative editing (montage) in «The praise to the life», and cognitive levels and detail indices in «The gift for a name-day» complement the understanding of the aesthetics of the works.

In the adventurous small story «With a high price» the aesthetic reactions of the implicit reader are conditioned by the frame structure of the text outline. Each fragmentary episode represents a separate frame, and the reader's expectations represent

a script. The dynamic and dramatic nature of the narrative is reinforced by the effect of the adventure which is available in the dress-up of the main character, in the escape, wanderings and survivals of the characters and in the descriptions of nature. The author's understatement keeps the recipient in cognitive uncertainty, forcing him to experience, hope, hesitate and change his assumptions. Thanks to such analysis model with the application of a frame approach it was detected the following aesthetic effects: astonishment, cognitive uncertainty, cognitive ambiguity.

There is put an accent that in terms of style the novel «Intermezzo» is innovative. Literary scholars traditionally consider the mentioned work as the highest reach of Ukrainian Impressionism. Thus it is usually ignored that there are two styles in a work that are well combined: impressionism and expressionism. The external world of the character is an expressionistic picture, and the inner world is an impressionistic one. Obviously, the character's soul is struggling, trying to choose the right way. It interprets what comes from his mind. Readers reactions are found out in the final fragment, the soul of the main character (impressionist) adapts to the conditions of disharmonious reality (expressionistic world). In the course of analysis it is traced the effects of uncertainty and ambiguity.

It is concluded that cognitive theories of analysis offer the following step-by-step concept for the study of narrative texts: narration implies communication, communication implies perception and perception implies cognition. Cognitive analysis with this concept made it possible to trace the reader's reactions and to reveal such aesthetic effects in Mykhailo Kotsyubynskyi's flash fiction as: incompleteness, unresolvedness, undefinedness, uncertainty, confusion, the effect of cognitive dissonance and the cognitive effect of irony.

To our mind, Mykhailo Kotsyubynskyi greatly expanded the boundaries of Ukrainian flash fiction. Concise expression and completeness of each phrase; fixation of details and their significant semantic load; mastery of the landscape painting, especially fragmentary and moody; synthesis of arts: literature-painting, literature-music; the ability to simulate a hidden subtext and intrigue the reader with the aim of creating aesthetic effects. All these features are inherent to worthy and invaluable works by

Mykhailo Kotsiubynskyi's, which can be considered as one of the best world's examples of literature.

Keywords: narratology, cognitive narratology, frame, script, reading process, aesthetic effect, uncertainty, incompleteness, sketch, reader, style, genre, reception, impressionism.

Основні положення дисертації викладено в публікаціях:

1. Лахманюк А. Ефект незавершеності в етюді Михайла Коцюбинського «Лялечка». *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2014. Вип. 37. С. 247-257.
2. Лахманюк А. Естетичний код літературного етюду (на прикладі малої прози Михайла Коцюбинського). *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2015. Вип. 40. С. 388-391.
3. Лахманюк А. Іронія паратексту: когнітивний підхід (М. Коцюбинський «Подарунок на іменини»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: МГУ, 2015. Вип. 18. Т 1. С. 74-77.
4. Лахманюк А. Гра з читачем у контексті когнітивної наратології (за новелою «Дебют» Михайла Коцюбинського). *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 151-156.
5. Лахманюк А. М. Хронотоп новели М. Коцюбинського «Хвала життю». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва*. Бердянськ: ФОП Ткачук О. В., 2016. Вип. ІХ. С. 119-125.
6. Лахманюк А. М. Імпресіоніст в експресіоністичному світі: стилістичний парадокс Михайла Коцюбинського. *Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті: зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук*. Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2017. Вип. 23. С. 94-101.

7. Лахманюк А. «Дорогою ціною» Михайла Коцюбинського в контексті когнітивної наратології. *Spheres of Culture*. Volume XVII. Lublin, 2018. S. 23-29.
8. Лахманюк А. Ефект невизначеності в етюді «Невідомий» Михайла Коцюбинського. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород-2018. Вип. 5. Т 1. С. 156-161.
9. Лахманюк А. Когнітивний дисонанс у наративному тексті («Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Київ, 2018. Том 29 (68). №4. С. 155-160.

Додаткові публікації:

10. Лахманюк А. Реалізація катарсису в новелі Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні». *Прагматика наративу: когнітивно-поетологічні аспекти: до 125-річчя Людвіга Вітгенштайна (29-30 квітня 2014): тези доповідей*. Тернопіль: ТНПУ, 2014. С. 18-19.
11. Лахманюк А. Репрезентація естетичних ефектів у творчості Михайла Коцюбинського (етюд «Цвіт яблуні»). *Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури: матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 15-16 травня 2015 р.* Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. С. 10-12.
12. Лахманюк А. Хронотоп новели М. Коцюбинського «Хвала життю». *Над берегами вічної ріки: темпоральний вимір літератури: матеріали Міжнародної наукової конференції (24-25 вересня 2015 р.): зб. / ред.-упор. С. С. Журавльова*. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2015. С. 93-94.
13. Лахманюк А. Когнітивна наратологія як науковий дискурс. *Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження: зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 07-08 квітня 2016 р.* Київ: Міленіум, 2016. С. 197-198.

- 14.Лахманюк А. Когнітивна поетика і традиційне літературознавство. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»): тези доповідей II Міжнародної наукової конференції*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 44-45.
- 15.Лахманюк А. Міфотворчість Михайла Коцюбинського в аспекті метажанру. *Міфосвіт української поезії: генеза прочитання*. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 17 грудня 2015 року) / Демченко А. В. та ін.; Херс. держ. ун-т. Херсон: ХДУ, 2016. С. 35-37.
- 16.Лахманюк А. М. Рецептивна поетика етюду Михайла Коцюбинського «Лялечка». *Поетика художнього тексту: матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року)*. Херсон: ХДУ, 2016. С. 45-47.
- 17.Лахманюк А. Фрейми, скрипти та когнітивні процеси у пригодницькій повісті Михайла Коцюбинського «Дорогою ціною». *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа: зб. наук. матеріалів (Бердянськ, 22-23 вересня 2016 р.)* / гол. ред. О. П. Новик. Бердянськ: БДПУ, 2016. С. 95-97.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО	26
1.1. Теоретико-методологічні основи когнітивної наратології в сучасному літературознавстві.....	26
1.2. Новаторство Михайла Коцюбинського: методи і підходи до вивчення творчості.....	40
1.3. Жанрова специфіка творчості Михайла Коцюбинського	52
Висновки до Розділу 1	69
РОЗДІЛ 2. КОГНІТИВНІ ВИМІРИ МАЛОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО: ПАРАДИГМАТИКА ЕСТЕТИЧНИХ ЕФЕКТІВ.....	72
2.1. Ефект невирішеності (етюд «Цвіт яблуні»).....	79
2.2. Ефект невизначеності (етюд «Невідомий»)	93
2.3. Ефект незавершеності (етюд «Лялечка»)	106
2.4. Ефект розгубленості (новела «Дебют»).....	122
2.5. Ефект когнітивного дисонансу (новела «Що записано в книгу життя»)	127
2.6. Когнітивний ефект іронії (новели «Хвала життю», «Подарунок на іменини»).....	136
2.7. Ефект невпевненості (оповідання «Дорогою ціною», новела «Intermezzo»).....	150
Висновки до Розділу 2	161
ВИСНОВКИ	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	172
ДОДАТКИ.....	196

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. З 1980-х років наратологічні дослідження набули особливої популярності як у світовій, так і в українській літературознавчій науці. Їх теоретичною базою стала аналітична філософія, що, ототожнивши реальність і текст, трактувала особливості взаємин людини зі світом через участь суб'єкта у цих відношеннях за допомогою мовлення, яке розкриває інтенції його дій. Наратив надає індивідуальним та суспільним практикам форму і зміст, упорядковує досвід темпорально та логічно, допомагає людині визначити власну ідентичність.

Сьогодні в літературознавчій наратології спостерігаємо розмаїття підходів, шкіл, напрямків, з-поміж яких чітко вирізняємо чотири традиції, причому кожна – зі своєю методологією. Німецька наратологічна традиція бере початок від К. Фрідеман. Найвидатнішим її представником став Ф. Штанцель – автор теорії наративу, умовно названої комбінаторною, із західноєвропейським романом XIX століття як основним об'єктом дослідження. Російська традиція, започаткована В. Проппом, розвинулася у французькій (Р. Барт, А. Греймас, К. Бремон) та італійській (У. Еко) наратології 1970-х років. Її умовно номінуємо морфологічною, оскільки основним об'єктом аналізу в ній є казка. Французька традиція – лінгвістична – ґрунтується на комунікативній моделі Р. Якобсона та лінгвістичних уявленнях Ф. де Сосюра. Сьогодні вона є домінуючою і представлена іменами Ц. Тодорова, Ж. Женетта, М. Баль, Дж. Принса та ін. Наступна, хоч і не залишила завершеної наратологічної системи, проте виробила важливі методологічні принципи для дослідження явища наративності. Йдеться про традицію функціоналістської наратології у М. Бахтіна, Л. Віготського і російських формалістів (В. Шкловський), продовженої у дослідженнях Празького лінгвістичного кола (передусім Я. Мукаржовського), Тартусько-Московської школи (Ю. Лотман) та пострадянського російського літературознавства (В. Тюпа, І. Силантьєв).

Стрімкий розвиток літературознавчої наратології засвідчив, що наратив є способом раціоналізації тексту у процесі сприймання, набувши інтердисциплінарного характеру, тому аналіз творчої індивідуальності українських письменників крізь таку призму є вельми актуальним. Так, аналізуючи творчість Михайла Коцюбинського, літературознавці (В. Агеєва, М. Грицюта, Н. Калениченко, П. Колесник, М. Костенко, Е. Крюба, Ю. Кузнецов, Й. Куп'янський, Г. Логвин, О. Черненко) звертають увагу на тематику, проблематику, головні мотиви, ідейно-художній контекст та індивідуальний стиль письменника, залишаючи поза увагою наратологічні аспекти його прозового спадку. Наукові праці О. Ковальчука, Л. Мацевко-Бекерської, Я. Поліщука, Г. Сохань, Ю. Тимченко, К. Хаддад, У. Ханас та ін. засвідчують, що проблема дослідження естетики у творчості Михайла Коцюбинського ще недостатньо розкрита саме в цьому ракурсі. Відтак наша дисертація – спроба реінтерпретації малої прози Михайла Коцюбинського з позиції сучасного літературознавчого підходу – когнітивної наратології. Цим і зумовлена **актуальність дослідження**.

Проза Михайла Коцюбинського представлена, крім традиційних літературних форм (повість, оповідання, новела, казка), новими на той час жанрами (етюд, акварель, образок, нарис, шкіц), котрі і сьогодні не втратили естетичної значущості. Оригінальність художнього задуму свідчить про талант автора як художника, насамперед у сфері живопису. Його реципієнт – людина з тонким естетичним смаком, здатна в невеликому безсюжетному творі відчитати естетичний код. Звідси – наше переконання, що мала проза Михайла Коцюбинського є перспективною для дослідження у площині когнітивістики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка в руслі комплексної теми «Національні моделі української та світової літератури» (номер державної реєстрації 0118U003136). Тема роботи затверджена на засіданні вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка 27 січня 2015 року, протокол №6.

Мета роботи – дослідити когнітивні аспекти малої прози Михайла Коцюбинського.

Мета передбачає вирішення таких завдань:

- окреслити теоретико-методологічні основи наратології в сучасному літературознавстві;
- з'ясувати специфіку когнітивної наратології, обґрунтувати її методи та основні поняття (фрейми і скрипти);
- простежити рецепцію особливостей художньої майстерності Михайла Коцюбинського в українському літературознавстві;
- обґрунтувати жанрову специфіку творчості письменника;
- осмислити процес читання художнього тексту з позиції пізнавальної теорії;
- простежити емоційно-психологічні реакції персонажів та читача в малій прозі письменника;
- виявити естетичні ефекти в текстах Михайла Коцюбинського.

Об'єктом дослідження є мала проза Михайла Коцюбинського.

Предмет дослідження – когнітивні шляхи формування у свідомості реципієнта (імпліцитного читача) парадигми естетичних ефектів (невирішеності, невизначеності, незавершеності, невпевненості, розгубленості, ефекту іронії та когнітивного дисонансу) в художніх текстах Михайла Коцюбинського.

Методи дослідження. Досягнення мети та вирішення поставлених завдань передбачає використання таких методів: порівняльно-історичного (для з'ясування жанрово-стильових особливостей малої прози письменника в сучасному літературознавстві), наратологічного (для структурування специфіки підходу, основних питань та терміносистеми сучасної наратології), методу когнітивного аналізу (для пізнання естетики текстів, їх переосмислення, виявлення естетичних ефектів; для простеження психологічних та емоційних станів у персонажів і читача). У роботі послуговуємося методологічними принципами когнітивної наратології, а також методом інтерпретації тексту. Частково застосовано метод наративного аналізу (композиційно-нاراتивного – з метою спостереження за

динамікою розгортання оповіді; семіотико-нарративного – для осмислення нарративної побудови тексту та зв'язків між її елементами), герменевтичний підхід (з метою розуміння смислу цілого тексту на основі аналізу частин) та елементи рецептивної естетики (для окреслення діалогу автора з читачем).

Теоретико-методологічною основою нашої роботи є наукові праці українських істориків та теоретиків літератури: В. Агеєвої, М. Грицюти, Н. Калениченко, П. Колесника, М. Костенко, Й. Куп'янського, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, М. Ткачука, О. Черненко тощо. Для з'ясування жанрово-стильових особливостей малої прози Михайла Коцюбинського використано дослідження І. Денисюка, О. Ковальчука, Ю. Кузнецова, Я. Поліщука. Огляд парадигм сучасної наратології здійснено на основі наукових студій Д. Германа, Ж. Женетта, В. Ізера, Р. Інгардена, А. Нюнінга, Дж. Принса, П. Стоквела, М. Флудернік, Н. Фрая, В. Шміда, Г. Яуса та ін.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено аналіз малої прози Михайла Коцюбинського з погляду когнітивної наратології, а саме: простежено психологічно-емоційні стани персонажів та читача в текстах автора, виявлено естетичні ефекти в них. У ході дослідження удосконалено інтерпретаційну модель аналізу розповідних текстів з позиції пізнавальної теорії, вперше до когнітивного інструментарію введено поняття ефектів «невизначеності», «невирішеності», «незавершеності», «невпевненості», «розгубленості», «когнітивного ефекту іронії». Доведено, що викладова форма текстів – це новаторська нарративна стратегія Михайла Коцюбинського, спрямована на формування бажаного ефекту в реципієнта.

Теоретичне значення дослідження. Основні положення роботи сприяють поглибленню знань про теоретико-методологічні основи наратології в сучасному літературознавстві; допомагають зрозуміти специфіку когнітивної наратології; розкривають нові можливості когнітивного прочитання та осмислення художнього тексту; визначають шляхи трансформації нарративного дискурсу малої прози Михайла Коцюбинського; обґрунтовують роль естетичних ефектів у структурі фрагментарних творів класика.

Практичне значення одержаних результатів зумовлене можливістю їх використання при вивченні історії української літератури кінця XIX – початку XX ст., насамперед індивідуального стилю письменника. Матеріали дисертації можуть бути корисними для підготовки підручників, посібників чи вибіркового курсів про особливості когнітивного аналізу художніх текстів, для написання наукових праць з історії та теорії літератури, для читання лекційних курсів з історії української літератури кінця XIX – початку XX ст. Запропонована концепція може бути застосована для естетико-пізнавального аналізу художніх творів українського письменства.

Особистий внесок здобувача полягає у здійсненні аналізу малої прози Михайла Коцюбинського з позиції когнітивної наратології. Усі теоретичні та практичні результати отримані дисертантом самостійно. Публікації з теми дисертації надруковані без співавторства.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на засіданні кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол №3 від 17.10.2018 р.). Основні результати наукової роботи викладені у доповідях на наукових конференціях, семінарах, симпозіумах: Других Тернопільських наратологічних читаннях «Прагматика наративу: когнітивно-поетологічні аспекти» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 29-30 квітня 2014 р.); XIV Міжнародній науковій конференції «Прагматика людського досвіду: цінність як методологічна засада гуманітарного пізнання» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 24-29 вересня 2014 р.); міжнародній науково-практичній конференції «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури» (Наукова філологічна організація «ЛОГОС», Львів, 15-16 травня 2015 р.); XIII Міжнародній науковій конференції «У світі знаків: проблеми вербального і невербального» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль-Кременець, 26-31 травня 2015 р.); XIV міжнародній

інтеграційній конференції «W świecie znaków: problem werbalnego i niewerbalnego przekazu» (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Кельце, 30 серпня – 6 вересня 2015 р.); міжнародній науковій конференції «Над берегами вічної ріки: темпоральний вимір літератури» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 24-25 вересня 2015 р.); XV Міжнародній науковій конференції «Сутність і явище як методологічні функції у науковому й філософському пізнанні (до 200-ліття з Дня народження Шарля Ренув'є» (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, 2-6 жовтня 2015 р.); IX Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література в літературознавчому дискурсі ХХІ ст.» (Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 15-16 жовтня 2015 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Міфосвіт української поезії: генеза прочитання» (Херсонський державний університет, Херсон, 17 грудня 2015 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження (до 160-річчя від дня народження Івана Франка)» (Національний університет біоресурсів і природокористування України, Київ, 7-8 квітня 2016 р.); II Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («горизонт очікування»)» (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 8-9 квітня 2016 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Поетика художнього тексту» (Херсонський державний університет, Херсон, 20 травня 2016 р.); міжнародній науковій конференції «Володимир Гнатюк і його роль у розвитку української національної культури (до 145-річчя від дня народження академіка В. Гнатюка)» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 25-26 травня 2016 р.); Сьомому Міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозиумі «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, 16-17 червня 2016 р.); міжнародній науковій конференції «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 22-23 вересня

2016 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Бестіарний код культури: традиція та сучасність» (Херсонський державний університет, Херсон, 7 жовтня 2016 р.); III Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»))» (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 7-8 квітня 2017 р.); міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, 28-29 квітня 2017 р.); міжнародній науковій конференції «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 12-14 червня 2017 р.); міжнародній науковій конференції «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.); міжнародній науковій конференції «Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 27-28 вересня 2018 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано сімнадцять статей, із яких 8 – у наукових фахових виданнях України, 1 – в закордонному часописі, 8 – апробаційного характеру. Усі статті одноосібні.

Структура та обсяг дисертації визначаються її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, двох розділів, поділених на підрозділи, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (255 найменувань). Загальний обсяг дослідження – 201 сторінка, з них 169 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

1.1. Теоретико-методологічні основи когнітивної наратології в сучасному літературознавстві

За словами одного із найбільш знакових наратологів сьогодення Ансгара Нюнінга, ми переживаємо добу «ренесансу наративної теорії й аналізу». Виникнення різноманіття усе нових підходів у царині наративної теорії породжує низку питань, які потребують ретельного вивчення. На рівні з тим дискусійним залишається і те, чи можна такі підходи вважати наратологією. Неодностайність зумовлена тим, що чимало з них репрезентують абсолютно різні форми наративної теорії, аналізу чи його застосування, які беруть початок у відмінних теоретичних школах дослідження наративу [146, с. 224].

Варто наголосити, що сьогодні термін «нاراتологія» традиційно вживають у двох контекстах, що мають суттєво різне смислове навантаження. Переважно дослідники послуговуються цим терміном дуже широко, таким чином зближуючи зазначену дисципліну з тим, що Девід Герман визначав як «нاراتивні студії». На противагу цьому Ріммон-Кінан трактує наратологію дуже вузько. На переконання дослідника, наратологія є відгалуженням наративної теорії, що зазнала розвитку в шістдесятих і на початку сімдесятих років у французьких студіях, засадничими для яких стали принципи структуралізму та формалізму.

А. Нюнінг виокремлює вісім головних напрямів розвитку посткласичних наратологій:

1) контекстуалістські, тематичні та ідеологічні підходи (вживання наратології в літературознавстві): контекстуалістська наратологія, наратологія і тематика, порівняльна наратологія, прикладна, марксистська, феміністська, тілесна, етнічна, постколоніальна, соціонаратологія;

2) трансжанрові та трансмедіальні підходи до наратології: наратологія і жанрова теорія, наратологія й драма, наратологія та поезія, наратологія й кіно, наратологія та музика, наратологія й візуальні мистецтва;

3) прагматичні та риторичні різновиди наратології: прагматична наратологія, етнічна й риторична наратологія;

4) когнітивні й рецептивні різновиди наратології: психоаналітична, когнітивна, побутова наратології;

5) постмодерні й посткласичні деконструкції класичної наратології: постмодерна, постструктуралістська, динамічна наратології;

6) лінгвістичні підходи до наратології: лінгвістична, стилістична, соціолінгвістична наратології, дискурс-аналіз і власне наратологія;

7) філософські наративні теорії: теорія можливих світів, наратологія та теорії фікційності, феноменологічні наративні теорії;

8) інші інтердисциплінарні наративні теорії: наратологія й доба високих технологій, антропологія, когнітивна психологія, теорії історіографії, теорія систем [146, с. 109-110].

А. Нюнінг вбачає розбіжність між класичною і посткласичною наратологіями полягає у тому, що головним об'єктом дослідження в класичній наратології є оповідний текст (наратив), його будова та властивості, тоді як фокус посткласичній наратології направлено на процес читання наративу та оповідні стратегії. У полі зору класичної наратології перебуває статичний продукт. Увага посткласичної наратології прикута до динамічного процесу. Класична наратологія тяжіє до бінарних опозицій і дуальних пар. У посткласичній наратології панівним є націлення на загальнокультурну інтерпретацію та цілісну описовість. Класична наратологія вдається до формалістичних описів, таксономії оповідної техніки. Посткласична наратологія спрямована на тематичне читання та ідеологічні оцінки. У класичній наратології відбулося становлення граматики наративу, поетики прози. Надбанням посткласичної наратології є застосування аналітичного інструментарію в інтерпретації. У класичній наратології помітно простежується відхід від проблем моралі і продукування значень, у посткласичній наратології

увиразнюється зосередження на етнічних проблемах та діалогічному обговоренні значень. В основі класичної наратології покладено формалістську і дескриптивістську (описову) парадигму, основу посткласичної наратології складає інтерпретативна і ціннісна парадигма. У класичній наратології на перший план виходить універсальність складових усіх наративів, у посткласичній наратології увага зосереджується на часткових формах і ефектах окремих наративів. Класична наратологія своєю чергою є порівняно цілісною дисципліною, посткласична наратологія вважається інтердисциплінарним проектом, що складається з різномірних підходів [146, с. 225-226].

До стрижневих варіантів класичної наратології зараховують семантичну наратологію (яка вивчає оповідну семантику), наратологію орієнтовану на історію (сюжет), у полі зору якої перебуває наративний синтаксис, дискурсивно орієнтовану наратологію, а також риторичну наратологію, ядро якої становлять прагматичні аспекти наративу.

Окреслення та впорядкування термінології та понять у наратологічній системі вважається першочерговим завданням у дослідженнях А. Нюнінга. Важливе місце у працях науковця відводиться поняттю «нاراتивні студії», що охоплює одразу всі наратологічні різновиди досліджень. Так звані «нاراتивні студії» поділяють на «нاراتивні теорії» та «аналіз й інтерпретацію наративів». З наративних теорій Нюнінг виокремлює історіографічну наративну теорію, філософську наративну теорію, лінгвістичну наративну теорію, класичну наратологію та теорію роману. У межах класичної наратології, відповідно, називає такі різновиди: семантичну наратологію, синтактичну наратологію, дискурсивну наратологію, риторичну наратологію. На наш погляд, з хронологічних позицій наступним етапом класичної наратології стала посткласична наратологія, складової котрої є когнітивна, натуральна і феміністична наратології [146, с. 226-227].

Ключовим у наратологічній площині є термін «нاراتив». Серед наратологів панівною є думка, що наратив – це репрезентація, що виявляє певні характеристики, зокрема, часові та причинові. Хай там як, поняття наративності

не може зіставлятися зі змістом будь-якого конкретного засобу репрезентації. Необхідно прояснити, що наративний матеріал можна виявити і в ненаративних текстах. Це твердження можна проектувати на наративні тексти, котрі здебільшого містять нерозповідні елементи.

Так репрезентація часу в історії може розглядатися з ракурсу внутрішньої фокалізації. Йдеться про ситуацію, за якої контекст сприймання зумовлюється позицією персонажа. Просторовий та часовий вектор наративу традиційно співвідносять із першою особою, із частиною реальності окремого персонажа, котрий мислить категорією «тут і зараз». Довіряючи тому, ми можемо заявити, що бачимо речі очима персонажа.

Специфіка репрезентації полягає в тому, що одна і та ж історія може виявлятися різними засобами, зазнаючи цілковитої невідповідності. Це головним чином спричинено неоднорідністю репрезентативних можливостей цих засобів (роман, кіно, балет). Ця нерозділеність медій і репрезентацій піддавалася нехтуванню з боку наратологів упродовж тривалого часу. Утім, сьогодні цей аспект ретельно досліджується.

У традиційному розумінні наратологія як теоретична дисципліна інтерпретувалася як метанаука, об'єктом дослідження якої вважалася наративність, котра наявна у великому обширі засобів репрезентації. Попервах таке формулювання наративу пояснювалося ігноруванням ролі засобу репрезентації. На рівні з тим ситуація зумовлена медіа-орієнтованими моделями значно сучаснішої наратології. Такий підхід може піддаватися критичним оцінкам. Річ у тому, що він не сприймає ідеї універсальної наративної сутності, відповідно до якої всі репрезентації тісно переплітаються зі своїми засобами (медіями), та істотно залежать від них. Окрім того, характерним компонентом наративу можуть витлумачувати не лише історію. Слушним у цьому ключі видається зауваження Ф. Джаннідіса: «Якщо ми відмовляємося від цього шляху гіпостазування наративності, то мусимо запропонувати альтернативний шлях досліджень». Такий спосіб, на думку німецького наратолога, можна вбачати в прототипній моделі. Він опирається на буденну нарацію [146, с 203].

Нарацію необхідно ототожнювати із тим, що вже сталося (трапилося, відбулося). Наратологи визначають її як історію. Осягнути поняття історії вдається завдяки теорії мотивації, що потрапляє в поле зору наратологічних студій. Загалом налічують три види мотивації:

1) причинна (каузальна) мотивація, яка об'єднує події в умовах причинної значеннєвої структури;

2) кінцева (фінальна) мотивація, яка виявляється, коли причина подій в наративному світі залежить від долі чи провидіння;

3) композиційна мотивація, яка вказує на функції події у структурі розповідного твору. Так чи інакше, мотивацію можна розглядати як полісемантичну структуру, що вказує на присутній зв'язок між елементами тексту.

Таким чином, історія – це багатозначна структура. До фундаментальних складових цієї структури належать хронологія, каузальність, телеологія та інтенційність. Прототип – «хтось розповідає іншим людям про те, що трапилося» – містить компоненти, які причетні до взаємовідношення між розповідним актом (дискурсом) та історією. Прототип моделює комунікативну ситуацію.

Отже, наратив варто визначати не як історію, а її вияв, точніше сказати, репрезентацію. Поряд з тим, наратив можна окреслити як явище, що криється в засобі репрезентації. Звідси випливає, що наратологія – це збірний термін, який слугує на позначення серії спеціалізованих наратологій, і аж ніяк не самодостатня метанаука. Це, скажімо, пояснює наявність, наратології, котра займається вивченням словесної розповіді, кіно, пантоміми і так далі. Спільним знаменником для них може виступати поняття історії в наративному вимірі. При поверховому розгляді наратології, об'єкт цієї галузі науки нерідко зводять до історії, інакше кажучи, сюжетних структур, персонажних моделей, типів розв'язок, проте таке обмеження є некоректним [146, с. 203-204].

Стисло наратологію можна ідентифікувати як дисципліну, себто систему наукових практик щодо дослідження властивостей тієї об'єктної зони, яку прийнято називати наративом. Наратологія не може бути ізольованою сферою, з огляду на претензійність на дисциплінарний статус. Ба більше, як гуманітарній

дисципліні їй належить встановити понятійні зв'язки з корпусом суміжних систем наукових практик. Першочергове завдання у цьому разі вбачається у прокладанні методологічних меж поміж наратологією та дотичними поприщами.

Дисциплінарний статус наратології видається складним для надання, тільки виходячи із формулювання об'єкта дослідження. Утім, наратологія є науковою дисципліною, а це настановує на чітке розуміння того, що нічим іншим виступати вона не може. Зрозумілим залишається і те, що внаслідок закономірної прагматичної необхідності розщепити складну галузь емпіричних об'єктів на низку підконтрольних підвидів, які, відповідно, диференціюють власні наукові об'єкти. Варто наголосити, що визрілі так звані «нові наратології» функціонують на старій базі, зосвоївши інше поєднання понять і процедур. Інакше кажучи, вони проводять наратологічні розрізнення та переорганізації не на основі емпіричних або прагматичних принципів, а з методологічних (чи навіть ідеологічних) позицій.

Надзвичайно важливим є визначення місця наратології, чи то «наративної теорії», як, було, її називали німецькі дослідники, у межах теорії літератури. Не потрібно виключати й того, що цей концепт є набором розрізнених теорій. На підтвердження цього свідчить той факт, що вони застосовуються до різних літературних об'єктів. Одні представляються як теорії жанру (казки, роману, розповідної літератури як такої), інші ж репрезентуються як теорії наджанрові (мова тут не лише про літературу, а й різноманітні засоби інформації). Варто зауважити, що попри застосування теорії до єдиного класу текстів, водночас вони проєктуються на різні рівні (субструктури) тексту. Об'єднання вище перелічених теорій під терміном «наративна теорія» трактується винятково на історичному зрізі. Безпосередньо кожна з них виділилася із когорти текстів, котрі означувалися як «розповідні» у звичному значенні цього слова. Відштовхуючись від того, до якого матеріалу вони застосовуються, наративні теорії належить поділити на субтеорії. Таке виокремлення вмотивоване нашою метою, котра полягає в ідентифікації ніші субтеорії в системі літературної теорії в цілому. Звідси

впливає необхідність пояснення того, що в науковому просторі прийнято вважати «теорією літератури» та «текстуальною теорією» [146, с. 216-217].

На думку Майкла Тіцмана, специфіка текстуальної теорії зумовлена обширом матеріалу, на основі якого вона побудована. Ця теорія охоплює як наявні тексти, що визрівали на різних історичних етапах, а й логічно потенційні тексти. Окреслена теорія помаркована відмінністю щодо неповної теорії, яка передбачає роботу із текстами, що історично виникли в реальності, та виступають систематичною всеосяжною теорією потенційно створених текстів. Згідно з цим, теорія упорядковує логічні варіації, серед яких текст наділений змогою вибирати. Під цим кутом зору текст розуміється як продукт ряду успішних виборів між такими варіаціями; як злагоджену низку ієрархічно виведених процесів відбору з парадигматичного переліку альтернатив. Певна річ, різноманітні процеси вироблення тексту акурат не виступають серіями логічно впорядкованих виборів.

Необхідно зазначити, що текстуальні теорії не обмежуються винятково теоріями літературних текстів. Завдяки структуралістським студіям критерію літературності, котрі відбувалися у 60-70-тих роках попереднього століття, було засвідчено, що значення «літератури» окреслюється з прагматичних або історичних ракурсів. Відповідно до цих позицій література означається як явище, котре культура чи доба навантажують уділом бути літературою, проводячи лінію демаркації між літературними і нелітературними текстами. На додачу варто акцентувати, що літературне мовлення може містити елементи, які притаманні нелітературним текстам. Відтак зіставлення літературних та нелітературних текстів закладають підвалини літературної теорії. Звідси напрошується лаконічне й послідовне формулювання літературної теорії як теорії літературних та нелітературних текстів. У такому ключі літературна теорія набуває крос-дисциплінарної функції у межах культурно-дисциплінарної системи [146, с. 217-218].

Аналітичний критерій літературної теорії можна прикладати до цілого спектру дисциплін, в обіймі яких перебувають «тексти»: літературні та нелітературні, письмові й усні, словесні й несловесні. Необхідно розуміти, що

нарація є притаманним компонентом не лише текстів літературного, міфологічного або ж релігійного характеру. Вона відображається у творах різної жанрової природи: баладі (та інших ліричних формах), драмі, новелі оповіданнях, романах, а також казці, сказі, анекдоті тощо. Усі наведені жанри займаються розповіддю історії. Утім, попри наявність спільних рис, відстежуються й диференційні ознаки. Відмінною є манера розповіді, іншими словами, спосіб презентації історії. Це помітно прочитується при переході з одного жанру (драми, епосу, ліричної поезії, роману) в інший, чи з одного виду мистецтва (драма, роман) в інший (театральна вистава, фільм). Так чи інакше, певні аспекти будь-якої наративної теорії вважаються універсальними та накладаються на різні розповідні тексти.

Щодо дисциплінарного розрізнення між наратологією і теорією літератури Майкл Тіцман у своїй доповіді «Систематичне місце наратології в теорії літератури і теорії тексту» підсумовує:

- 1) літературність і фіктивність у вимірі наративної теорії відходить на другий план;
- 2) кожна текстуальна теорія становить цінність для теорій інтерпретації, своєю чергою тлумачення вимагають розгляду крізь призму понять теоретичного аналізу й опису;
- 3) наратологічну теорію не треба ототожнювати із теорією інтерпретації, проте перенесення понять з однієї галузі в іншу впливає на теорію інтерпретації [252, с. 204].

Поза тим належить окреслити точки дотику наративу і пізнання або ж когніції.

Наратологічне дослідження апелює до низки теорій, функціонування котрих відбувається на високому рівні абстракції. Головно в їх фокусі перебувають загальні елементи та структури розповіді, котрі охоплюють ширші межі, ніж обсервація окремих одиничних текстів, окремих культур та історичних етапів. Першочергова мета таких оповідних теорій вбачається у систематичному визначенні та дескриптивному характеру цих елементів і структур. Ця

особливість проводить лінію розрізнення між наратологією та працями, інтерес яких означається історією, сприймання або тлумаченням конкретного твору.

Треба зазначити і те, що кожна теорія нарації вибудовується на основі комунікації, рецепції і пізнання. Відтак спосіб осягнення наратології, залежить від того, що вирішуємо вважати за вихідну позицію: структуралізм, герменевтику чи конструктивізм. Когнітивні теорії можуть забезпечити теорію комунікації для основ наратології, адже нарація передбачає комунікацію, комунікація передбачає сприймання, а сприймання передбачає пізнання [146, с 227-228].

Когнітивну наратологію вважають одним з найбільш перспективних напрямків розвитку наративних студій. Девід Герман – чи не найвідоміший представник цього напрямку – визначає когнітивну наратологію як дослідження психологічних аспектів наративних практик, незалежно від того у якій формі ці практики відбуваються. Іншими словами, когнітивна наратологія є трансмедіальною, тобто включає не лише письмові розповідні тексти, а також і усну комунікацію, кіно, радіо та комп'ютерне середовище.

Класична наратологія зазвичай зосереджує свою увагу на обмеженому наборі традиційних жанрів, розглядаючи наративи передусім як самодостатні конструкти, аніж як тексти, що зазнають конструювання під час процесу читання. А це призводить до ігнорування чинники психологічного, соціального, культурного та історичного контекстів.

Вперше цей дисбаланс почали виправляти теорії рецепції: Вольфганг Ізер висував постулат про «імпліцитного читача», Стенлі Фіш обстоював ідею «афективної стилістики», Роланд Барт дозволив читачам конструювати письменницькі тексти (читацький текст, письменницький текст). Усі ці явища ознаменували собою когнітивний поворот в літературознавстві та гуманітарних науках.

Когнітивну наратологію визначаємо як підгалузь «посткласичної» наратології [195]. Мова йде про наративні дослідження, що ґрунтуються на працях структуралістських наратологів, однак доповнені новими поняттями і методами, що стосуються когнітивних процесів.

Когнітивна наратологія досліджує такі розповідні феномени: вигадані і невивгадані наративні тексти; комп'ютерні наративи (гіпертекстові романи, e-mail-романи і блоги); комікси і графічні романи; кінонаративи, приватну комунікацію. Разом з тим, теоретики наративу, вдаються до міждисциплінарних досліджень (як от: лінгвістики, інформатики, філософії, психології) та праць, пов'язаних з роботою головного мозку.

Таким чином, когнітивна наратологія сьогодні складається значною мірою радше з набору евристичних схем, аніж із систематичних алгоритмів дослідження. Проте ключові питання когнітивної наратології можна окреслити так:

1. Які когнітивні процеси підтримують наративне розуміння, дозволяючи читачам, глядачам, слухачам побудувати ментальні моделі світів, породжені історіями?
2. Як використовуються конкретні репліки для побудови на основі дискурсу або сюжету, хронології подій або фабули (яка характеризується таким набором запитань: що, де, коли трапилося та в якому порядку?); для передачі ширших часових і просторових площин вказаних подій (коли в історії ці події таки відбуваються, і які їх географічні межі?); переліку персонажів, що беруть участь у подіях; робочої моделі, відповідно до якої окреслене коло персонажів переживає більш чи менш деструктивні (по відношенню до історії та наративу) або неканонічні події?
3. Що є основною характеристикою наративних репрезентацій [229: глава 5]?

Отже, можна припустити, що ці та подібні запитання не могли бути сформульованими раніше за допомогою класичних структур для вивчення наративу. У такому ключі когнітивна наратологія може розглядатися як проблема простору, яка постала тоді, коли ранні структуралістські моделі були введені у синергічну взаємодію з багатьма дисциплінами, для яких розум і мозок є центральною проблематикою.

Термін «когнітивна наратологія» має уже свою історію. Як зазначає Едер [220: N.10], вважається, що термін був вперше використаний Манфредом Яном [241]. Починаючи з 1970-х років, проведені дослідження у низці сфер, заклали міцну основу для подальших когнітивно-нاراتологічних досліджень. Завдяки цьому галузь літературознавства зазнала позитивних змін, а то й перевероту у питаннях рецепції чи читацьких реакцій [235; 237; 253].

У галузі когнітивної психології та сфері штучного інтелекту аналітики почали розробляти свої власні гіпотези про когнітивні структури, що лежать в основі продукування і розуміння наративу. Психолог Мандлер [240], наприклад, стверджував, що існування когнітивних сюжетних граматики або наративів уможлиблюють керування системами. Такі граматики розглядалися як формальні репрезентації когнітивних механізмів, які використовуються для розподілу історій на набори одиниць (наприклад, ситуацій та епізодів), принципів послідовності і вбудовування цих одиниць [233].

Щоб пояснити, як людям вдається створити складні інтерпретації історій на основі небагатьох текстових або дискурсних реплік, з'являється поняття «скрипт» (тип репрезентації знань) та поняття «фрейм» (межа, рамка) – головні терміни когнітивної наратології. У той час як термін «скрипт» був використаний для позначення видів знання, що навівають очікування про те, як послідовності подій повинні розгортатися, а термін «фрейм» використовується для окреслення очікування про те, як сфера досвіду може структуруватись у певному проміжку часу. «Фрейми управляють моїми очікуваннями, пов'язаними з певними об'єктами і обстановкою. Мої очікування стосовно того, що я можу знайти в університетському класі, різняться з очікуваннями від тюремної камери. Виходячи з цього, можна зробити висновки, що скрипти направляють мене у певне русло очікувань. В такий спосіб я здогадуюсь, на що розраховувати далі, за

умови, коли замовляю пиво в барі чи у випадку захисту докторської дисертації» [227]¹.

Ранні наратологічні вчення можна прочитати по-новому, забезпечуючи подальше розуміння когнітивних процесів, що лежать в основі реконструкції наративних світів. Так, коли Жерар Женет проводить розрізнення між одночасними, ретроспективними, проспективними та «інтерполярними» режимами нарації (як в епістолярному романі, де акт нарації фіксується після того, як певні події відбулись, перед тим, як інші – лише мають трапитись), ці наративні режими тепер можуть бути інтерпретовані з позиції різних видів структур, що допускають творення світу. Ретроспективна нарація акомодує цілу сферу історії наративного світу, дозволяючи наратору повідомляти про зв'язки між попередніми і наступними подіями через пролептичні передчуття можливого впливу дій персонажа. Одночасна нарація, в якій події розглядаються в тандемі із зусиллям інтерпретатора, які він докладає для того, щоб досягнути контури і межі повіданої площини. Ця нарація не враховує таких передбачень, які записані заднім числом; але уможлиблює висновки про вплив подій на наративний світ.

Когнітивна наратологія користується специфічною терміносистемою. Як уже зазначалося, основними термінами цієї науки є «фрейм» (frame) та «скрипт» (script). Фрейм (межа, рамка, схема) у словнику Олени Кубрякової пояснюється, як «набір припущень щодо організації формальної мови», як «набір сутностей, що існують у світі» і як «організація уявлень, збережених в пам'яті» [80, с. 187]. Теорія скриптів описує автоматичність, характерну діям людини. Скрипт дозволяє розуміти не тільки реальну або зображену ситуацію, а й детальний план поведінки, яка пропонується в цій ситуації [80, с. 172, с. 174]. Функція обох концептів полягає у «відтворенні знань людського суб'єкта пізнання, а також очікувань щодо стандартних подій та ситуацій» [218, с. 69]. Тобто, як стверджує Девід Герман, фрейми управляють нашими очікуваннями, а скрипти направляють нас у певне русло очікувань. «Фрейми використовуються для окреслення

¹ Тут і надалі цитування з іншомовних джерел в нашому перекладі.

очікування про те, як сфера досвіду може структуруватись у певному проміжку часу, а поняття «скрипта», тобто типу репрезентації знань, що уможливорює очікувану послідовність подій, які зберігаються в пам'яті, було введено для того, щоб пояснити, як людям вдається створити складні інтерпретації історій на основі небагатьох текстових або дискурсних реплік (ключів, схем)» [229, розділ 3.1].

Такі підходи, як контекстуальна теорія фрейму допомагають виявити складні когнітивні процеси, що лежать в основі наративних способів створення світу. Переконливу концепцію фреймової семантики запропонував американський лінгвіст Чарльз Філмор: «Фрейми інтерпретації можуть бути введені в процес опанування текстом внаслідок їх активації інтерпретатором або самим текстом. Фрейм активізується, коли інтерпретатор, намагаючись виявити сенс фрагменту тексту, виявляється здатним приписати йому інтерпретацію, розмістивши зміст цього фрагменту в модель, яка відома незалежно від тексту» [190, с. 65].

Теоретики досліджували, яким чином вибудовані на досвіді наративні репертуари, збережені у вигляді скриптів, дають можливість читачам або слухачам історій «заповнити прогалини» і припустити: якщо наратор згадує про персонажа, який у масці вибігає з банку, тримаючи в руках сумку з грішми, то цілком ймовірно, що персонаж міг пограбувати банк. І якщо наратор не констатує цього, то читач все одно домальовує в уяві свої історії.

Деякі аналітики також дискутували з приводу того, як проходять процеси формування, руйнування і оновлення скриптів літературних наративів [219; 233; 245]. Наприклад, якщо персонаж в романі замовляє пиво в барі, то навіть якщо деталі ситуацій більше не згадуються, усе ж читачі можуть припустити, що наступні вербальні і невербальні дії, які виконуються персонажем, продовжують відбуватися у барі до того моменту, як лінгвістичні сигнальні репліки не перемикають фрейм [229].

Використовуючи репліки теоретиків про фрейми та скрипти, Джекендоф [236] запропонував почати розглядати їх як «приференційні правила». Приференційне правило характеризує окреме когнітивне рішення, що опирається

на індуктивні сигнали (репліки), градуйовані судження, типовість характеристик (ряд умов). «Система приференційних правил» – це первинні та вторинні приференційні правила.

Фрейми і скрипти компенсують невиконання обов'язків (функцій), які заповнюють лакуни тексту і породжують припущення з приводу того, як можна осягнути певний текст. Значна частина комунікації вищого рівня та стратегій осмислення уже ставала предметом обговорення у літературі. Зокрема ішлося про припущення мовця і слухача, а також про найбільш вдалі умови для мовних актів, «імплікативні форми» кооперативної комунікації, ментальне моделювання наративних ситуацій, і евристичне прочитання тексту як вияву (знаку) конкретного наративного жанру, – усі ці компоненти формулюються у слухацько/читацько-зорієнтовану систему приференційних правил [218, с. 69-70].

Фрейми поряд з наративними жанрами також використовуються як ієрархічно упорядковані наративні модулі у новаторському осмисленні природної наратології Моніки Флудернік [223]. Зосереджуючи свою увагу на естетичному (не оманливому) ілюзійному наративних текстів, Флудернік протиставляє (а)рівень теоретичної абстракції, на якому розглядається значущість тексту (там же чітко зазначається наявність когнітивних сигналів, реплік (підказок) тощо); та (b)рівень природної (простої/закономірної) інтерпретації, на якому звичайні (проте компетентні) читачі вибудовують натуралізоване (оприроднене) та наративізоване читання [218, с. 70].

Природна наратологія спроможна пояснити, як саме читачі можуть сприйняти, зрозуміти текст і водночас визначити, який опис феноменального світу (світ, який інтуїтивно сприймається у звичайних мовних термінах), ймовірно, використовуватиметься для вираження розуміння. Задля того, аби підтримати цю двоїсту ціль, теоретикам необхідно чинити опір слабкості, аби не дублювати перенесення природної (закономірної) інтерпретації на теоретичний рівень. Саме тому природна наратологія розглядає багато стандартних наратологічних термінів, враховуючи нараторів, голос, наративні концепції часу та простору як структуру феноменального світу.

Когнітивний поворот укріпив емпіричну основу наративних досліджень і зміцнив зв'язок з іншими дисциплінами, серед яких штучний інтелект, дискурсивна психологія, еволюційна біологія, філософія свідомості, когнітивна лінгвістика, неврологія тощо.

З усіх цих причин, наративні тексти і літературне прочитання можуть становити особливий інтерес для когнітивних теоретиків. Послідовність наративних та когнітивних досліджень перетворили наративну теорію на привілейовану дисципліну. Це логічний наслідок наполегливої роботи низки науковців, зокрема: Джерома Брунера, Даніеля Денетта та Даніеля Гутто. Брунер стверджував, що «ми організуємо наш досвід і пам'ять про людські події, головним чином, у формі розповіді» [216]. Зв'язки із наративною теорією тут очевидні.

Таким чином, наративна теорія і літературні студії загалом можуть помітно збагатити і вдосконалити парадигми когнітивного вивчення художніх творів.

1.2. Новаторство Михайла Коцюбинського: методи і підходи до вивчення творчості

У літературній критиці і літературознавстві кінця XIX ст. і впродовж XX ст. творчість Михайла Коцюбинського розглядали в основному з позицій стилістики (імпресіонізм), ідейно-художнього аналізу та спроби літературного портрету.

Свої міркування у наукових працях висловили чимало літературознавців: М. Грицюта («Михайло Коцюбинський: Літературний портрет», 1958) [30]; П. Колесник («М. Коцюбинський – художник слова», 1964) [60]; Н. Калениченко («Великий сонцепоклонник: Життя і творчість Михайла Коцюбинського», 1967) [55]; М. Костенко («Художня майстерність Михайла Коцюбинського», 1969) [64]; О. Черненко («Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника», 1977) [200]; Е. Крюба («Михайло Коцюбинський (1864-1913) і

українська проза його часу», 1982) [238]; Ю. Кузнецов та П. Орлик («Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі», 1990) [90]; В. Агеєва («Українська імпресіоністична проза», 1994) [3], «Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського», 1994) [1]; Ю. Кузнецов («Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.», 1995) [86]; Г. Логвин («Коцюбинський і імпресіонізм», 1996) [114] тощо.

Імпресіонізм Коцюбинського ґрунтовно окреслено у монографії Олександри Черненко [200]. Окрім стилістики, авторка зауважує прагнення письменника розкрити глибину гармонійного світу людини: «Імпресіоністичне зображення людини в творчості Коцюбинського виявляє єдине творче прямування письменника: служити беззастережній, суворій правді життя та показу в ньому справжнього образу людини... Коцюбинський показав, що не самим захопленням красою природи, але збереженням вартостей цієї краси й чистоти в своїй душі, людина може знайти гармонійну цілісність і довершеність у своєму житті. Імпресіоністичні враження в творчості письменника являються неначе ланкою, яка сполучає скоропроминальний, матеріально-зовнішній світ з психічно-внутрішнім світом людини, а навіть з непроминальною духовністю «далекого і невідомого» [200, с. 123-124]. Еміль Крюба зосереджується на кольористиці та безпосередніх враженнях у творах письменника. Погляди французького літературознавця в деяких аспектах подає у своїй статті Віра Агеєва: «Він звергає увагу на особливу семантизацію кольорів у творах Коцюбинського: яскравими й веселими фарбами написано все, що морально і красиво, а темними, чорними, сірими – міжгір'я, зрадницькі гірловини, похмурі вулички – все те, що пов'язано із злом та потворним. На цьому етапі творчості для Коцюбинського, вважає дослідник, важливі були насамперед візуальні й слухові враження, їх конкретизація» [3, с. 33].

Ґрунтовне дослідження про Михайла Коцюбинського належить літературознавцю та літературному критику Юрію Кузнецову. Його дві об'ємних праці [90; 79] розкривають методологічний підхід на основі формули «автор – твір – читач». То ж дослідник і наголошує, що «художній текст Коцюбинського –

це нова якість порівняно з літературою XIX ст. Він багатоплощинний у смислового відношенні, насичений символікою, перегуком другорядних, периферійних елементів, які не тільки поглиблюють, а нерідко саме й розкривають основну художню ідею твору» [90, с. 4].

Індивідуальний стиль письменника удосконалювався. Коцюбинський не відмовлявся від традиційних засобів творення, але водночас почав моделювати складніші форми художньої умовності, розкриваючи, таким чином, внутрішній світ людини. Такі стильові тенденції пронизують усю його творчість.

В подальшому літературознавство сягає нових вимірів та інтерпретує творчість Михайла Коцюбинського, увиразнюючи підходи та методіку дослідження.

Багатогранно і ґрунтовно підійшов до аналізу творчого доробку митця проф. Ярослав Поліщук у своїй монографії «І ката, і героя він любив...» (2010). Його підходи: спроба рецептивної історії та естетики, компаративний аналіз (контексти творчості із зарубіжними письменниками), культурна поетика (спроба виявити домінанти творчості, творчої біографії), стилістика тощо.

Професор Ніжинського університету ім. М. Гоголя, Олександр Ковальчук, застосовує методологічний підхід до формування концепції візуального освоєння світу у творчості М. Коцюбинського (монографія «Візуальне у творчості М. Коцюбинського», 2015) [58]. Він вважає, що «візуальний досвід письменника – це результат постійного пошуку нових форм і засобів візуального освоєння світу» [58, с. 211].

Отже, спробуємо окреслити цілісну картину естетичних шукань та новаторства Михайла Коцюбинського за такими підходами, які будуть підтверджувати вище зазначені методи дослідників.

1. Рецептивний (О. Ковальчук, Ю. Кузнецов, Я. Поліщук).

Естетичну вартість своїх літературних надбань Михайло Коцюбинський напрацьовував роками, вважаючи, що «література повинна бути еталоном краси і приносити задоволення читачеві» [154, с. 186]. Над цією аксіомою детальніше дослідники почали працювати уже в XX ст. Аналіз текстів письменника з позицій

рецептивної естетики знаходимо у працях Юрія Кузнецова та Ярослава Поліщука. У книзі Ю. Кузнецова «Слідами феї Моргани...» текст – центр аналізу, а також ідейно-естетичні якості тексту та читацьке сприймання. Зображаючи глибокий внутрішній світ людини, Коцюбинський заманює читача в канву художньої оповіді. Наприклад, в етюді «Лялечка» читач стежить за переживаннями головної героїні, ніби насправді занурюється в її душу, щоб простежити емоції і почуття. Такий сюжет називається внутрішнім (глибоко емоційне проникнення у світ душі героя). «Це була нова манера письма, яка дуже поширилася на початку ХХ ст. і розвивалася й далі аж до наших часів... [90, с. 63]. За феноменологічною формулою «автор – твір – читач» Ю. Кузнецов розглядає такі тексти: «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «Що записано в книгу життя», «Fata morgana», «Тіні забутих предків», «Ялинка», «Маленький грішник», «Дорогою ціною» тощо.

У монографії проф. Ярослава Поліщука [154] цілий розділ присвячений естетиці Коцюбинського. На думку вченого, Михайло Коцюбинський, «засвоюючи естетичні враження, які давало життя, Коцюбинський мусив витримати значну дистанцію – фізичну й інтелектуальну – між реальним враженням та художнім образом. Це вказує на його цілком модерну позицію: важливим було не що, а як, не характер матеріалу, а спосіб його художньої обробки. Письменник послідовно дотримувався цього принципу, що вимагав передусім дбати про якість, а не кількість творів» [154, с. 218]. Саме тому його етюди та новели і приваблюють своєю фрагментарністю, неоднозначністю. Завдання читача – зануритись у цей світ і зрозуміти кожну деталь.

Визначаючи літературне кредо письменника, дослідник зазначає: «Коцюбинський відчував поклик творчості не «для всіх», як писали прозаїки ХІХ ст., а для обраного втаємниченого читача, для інтелектуала, обдарованого тонким естетичним смаком. Це і є переорієнтація на новий стандарт сприйняття мистецтва – джерела естетичних вражень, а не життєподібних, упізнаваних побутових історій» [154, с. 197-198].

Отже, «індивідуальна естетика М. Коцюбинського становить оригінальне поєднання засад української та європейської прози ХІХ ст. з впливами нових

художніх течій та вироблених ними технік письма, що впроваджувалися вже на межі сторіч і збагачували епоху модернізму» [154, с. 223].

2. Поетологічний (В. Агеєва, Ю. Кузнецов, Я. Поліщук, Ю. Савченко, О. Черненко).

«Питання поетики прози М. Коцюбинського завжди приваблювали дослідників. Передусім тому, що в слові письменника, його фразі, в цілому у творі відчувається якась гармонія, якість «легке дихання» прекрасного, яке хочеться вимірити, визначити, одягнути в шати наукового слова. Проте, як це не дивно, саме поетика прозаїка, система його художніх засобів і виявилась найменш дослідженою [91, с. 3]. Юрій Кузнецов відзначає такі основні елементи поетики Михайла Коцюбинського: художня деталь, особливість оповідної манери, образ-персонаж, сюжет і композиція, художній простір, символіка. Використовуючи концептуальний підхід, дослідник намагається простежити усі ідейно-естетичні функції художньої деталі. Про це свідчить чітка структура його праці (розділи «На підставах до мистецтва деталі», «Деталь і характер», «Деталь у структурі твору», «Деталь у повісті»). Усі нюанси та особливості деталі досліджуються на основі малої прози М. Коцюбинського («Intermezzo», «Цвіт яблуні», «Невідомий», «Сміх» тощо), а також звернуто увагу на повість «Fata morgana». Важливо, що тексти розглядаються в хронологічній послідовності для того, щоб простежити еволюцію деталі, як важливого елемента поетики у всій творчості видатного прозаїка.

Часте застосування художньої деталі (пейзажної, портретної, інтер'єрної, наскрізної) виводило митця на новий рівень: «Становлення майстерності, формування індивідуального стилю М. Коцюбинського певною мірою позначились і на удосконаленні мистецтва деталі – поступовому образному та ідейному насичуванні кожного окремого, одиничного мікрообраза. З цією метою він вдається до різних художніх прийомів. Серед них найбільше значення мають такі, як опис історії деталі, деталь, передісторія якої легко відтворюється з контексту оповіді, посилення деталі тропом, персоніфікація

деталі. Вони дали змогу М. Коцюбинському досягти емоційності й наочності в зображенні, зробити деталь засобом психологічної характеристики героїв» [91, с. 101-102].

Світогляд Михайла Коцюбинського формувався під впливом модерних західноєвропейських авторів: Е. і Ж. Гонкурів, А. Шніцлера, П. Альтерберга, Г. Гауптмана, А. Гольца та ін. Нове використання художніх прийомів захоплювало автора-імпресіоніста, зумовлюючи формування власного стилю, який за недовгий період часу набув популярності і посів значне місце серед відомих поціновувачів. Письменник поступово розвивав і вдосконалював свої вміння. І згодом його зрілий стиль почали характеризувати такі засади поетики (за Я. Поліщуком):

1) лаконізм вислову й місткість фрази, що досягалися ретельним обдумуванням кожного образу та розширенням мовних засобів;

2) поєднання ліричного чинника з епічним і нерідко, принаймні в найдовершеніших творах, – перевага першого над другим;

3) концентрованість художньої деталі, її смислова багатозначність, що тяжіє до символу;

4) вміння моделювати багатий підтекст образу, спонукати читача до роздуму, через багатозначні асоціації інтригувати його, залучати до атмосфери краси та гармонії;

5) блискуча майстерність пейзажу, причому лірично-імпресіоністичні пейзажі Коцюбинського становлять своєрідний епіцентр його творів – не смисловий, звісно, а настроєвий, сугестивний» [154, с. 169].

3. Сильовий (В. Агеєва, М. Грицюта, О. Ковальчук, Ю. Кузнецов, Я. Поліщук, О. Черненко).

Сильова манера письменника еволюціонувала роками: натуралізм – реалізм – імпресіонізм – символізм – неоромантизм – експресіонізм.

Перші праці, присвячені дослідженню творчості М. Коцюбинського, переважно визначають реалістичність письма автора. Ідеться про літературно-критичні статті С. Русової, І. Франка, Л. Старицької-Черняхівської,

М. Грушевського, В. Леонтовича, М. Могілянського, Л. Жигмайло (збірник «Література та культура Полісся», Вип. 10, 1998 р.). Дослідники наголошують на домінуванні гуманізму, психологізму, естетизму в творчості письменника, «відзначається його еволюція від реалізму до модернізму (М. Могілянський), увага своєрідним індивідуальностям, а не масовому характеру (С. Русова), спрямування читача на роздуми про вічне, загальнолюдське (Л. Старицька-Черняхівська), зображення не захоплюючого сюжету та зовнішніх подій, а передусім стану людської душі, таємниць внутрішнього «я» (І. Франко). У 20-30-ті роки ці ідеї знайшли більш повну та ґрунтовну розробку в монографічних дослідженнях С. Єфремова та А. Лебеда, статтях Ф. Якубовського, А. Музички, П. Филиповича, Ю. Савченка та ін.» [7, с. 107-108].

У монографії Ю. Кузнецова «Поетика прози Михайла Коцюбинського» зазначено, що перші оповідання митця написані в стильовій манері соціально-побутової течії і, таким чином, продовжують традиції реалістичної літератури ХІХ ст. Дослідник відзначає залучення психологізму у творчості автора: «Твори М. Коцюбинського 900-х років позначені великими змінами в плані як проблематики, змісту, так і художньої форми. Стильова манера письменника еволюціонує від соціально-побутового до соціально-психологічного реалізму. Одним з важливих засобів психологізму в його творах цього періоду стає система художніх деталей, яка набуває суттєво нових якостей... Посилюються емоційно-художні якості деталей, їх вплив на читача. При цьому письменник нерідко створює певну емоційну атмосферу оповіді, досягаючи тонкого сугестативного результату, що пояснює особливу гармонійність (нерідко говорять про «симфонізм») його творів» [91, с. 104].

Художній психологізм був новою технікою для письменника. Етапним текстом стає етюд «Цвіт яблуні», в якому автор звертається до психологічної проблеми внутрішнього «я» людини. Художні деталі (часто наскрізні) взаємодіють між собою, створюючи систему художніх образів та породжуючи символічний підтекст. Ю. Кузнецов називає Коцюбинського новатором через

застосування нового виду такої деталі – мікрообраз ідеальної сфери людини («Цвіт яблуні» – пам'ять, що фіксує події як текст для майбутнього твору).

Функція художньої деталі значно зростає (знак стає символом) в наступних текстах: «Лялечка», «В дорозі», «Коні не винні», «Intermezzo» тощо. Характерним для стилю Коцюбинського стає поєднання ліричного та епічного начал. Так тексти набувають нової ідейної значимості, естетизму, здобувають міцну психологічну основу. Закономірності психологічних процесів отримали авторське визначення – «кільця психологічного процесу».

Надалі письмо М. Коцюбинського збагачується емоційним та чуттєвим наповненням, що поступово наближає автора до техніки літературного імпресіонізму. Ю. Кузнецов зазначає: «Імпресіоністична стилістика Коцюбинського спрямована насамперед на поглиблення реалістичного психологізму. Уявлення письменника про характер як процес («кільця психічного процесу»), новий підхід до зображення внутрішнього світу людини («мов магічною лампою»), ґрунтувались на інтуїтивному проникненні митця в реальні закони психіки і людської свідомості. При цьому предметна реалія, переломлена крізь призму сприйняття героя, ставала в його творах своєрідним індикатором почуттів і переживань» [91, с. 247].

Окреслюючи літературний портрет митця, М. Грицюта стверджує: «Особливість стилю Коцюбинського, – і це має безпосередній стосунок до його імпресіонізму, – полягає в тому, що він, як правило, не змальовує раціональну сферу психіки людини. Психічний світ персонажів у Коцюбинського постає насамперед у зовсім іншому вимірі – емоційно-чуттєвому» [30, с. 47].

Вважаємо, що емоційну сферу текстів з імпресіоністичного ракурсу відображають такі особливості:

- висока емоційна напруга як у персонажа, так і в читача («Цвіт яблуні», «Сміх», «Що записано в книгу буття», «Подарунок на іменини»);
- душевні конфлікти (частіше з власним «я») («Цвіт яблуні», «Persona grata», «Дебют», «Невідомий»);

- мікроскопічні дослідження душі («Persona grata», «Невідомий», «Intermezzo»).

За словами Ю. Кузнецова: «Імпресіоністична структурність творів Коцюбинського – це насамперед нові засади його поезики: відмова від традиційного подійного сюжету, зосередження оповіді переважно на внутрішньому морально-етичному конфлікті, «настроєва» композиція, широке використання символіки кольорів, предметних деталей, підтексту і т. д. Словом, йдеться про перехід до принципово інших форм художньої умовності. В реалістичній літературі ХІХ ст. панує фотографічна життєподібність – відображення життя у формах зовнішнього життя – предметний світ, природа, вчинки, дії людей, тобто адекватність реальним процесам людської психіки – утома, сон і т. д...» [90, с. 151].

Зауважимо, що Михайло Коцюбинський удосконалював свій стиль:

- 1) обдумував кожну фразу, кожен образ до найдрібніших нюансів;
- 2) збагачував та розширював мовні засоби;
- 3) наповнював художні засоби смисловою багатозначністю (застосування художніх деталей як символів);
- 4) створював неоднозначний підтекст, аби спонукати свого читача до розмислів, заінтригувати його, створити йому емоційну напругу;
- 5) сповнював свої тексти фрагментарною настроєвістю, музичною ритмічністю (Н. В. Науменко визначає стиль Коцюбинського, як музично-художньо-драматургічний [139]), глибоким ліризмом та естетизмом тощо.

Літературознавець Ярослав Поліщук акцентує увагу на стильовій формулі: «натуралізм – імпресіонізм – символізм», зазначаючи, що третій залишився найменше розвинутим. За словами критика, ця формула «дає адекватне уявлення про сферу його (Коцюбинського) індивідуальних пошуків та схильностей, хоча не вичерпує багатой гама його творчих зацікавлень. Органічне тяжіння до впорядкованості, краси, гармонії допомогло письменникові засвоїти елементи різних естетичних тактик, уникаючи поверхової еkleктичності» [154, с. 223].

Більшість дослідників схильні до висновку, що новаторство письменника криється все-таки в унікальній імпресіоністичній техніці. Доречне спостереження Ю. Кузнецова у монографії «Слідами феї Моргани»: «Імпресіоністичний стиль письменника був справжнім новаторством, що значно розширював межі відомої до того реалістичної техніки, давав змогу показати людину в сиюхвилинну мить її переживань, з усіма нюансами її душевного життя [90, с. 42].

Варто наголосити на деяких особливих ознаках цієї техніки (специфічних засобах зображення), котрі відображають індивідуальну своєрідність таланту письменника:

- візуалізація словесних образів, зорові асоціації;
- звукова палітра;
- кольористика, світлотіні, півтони;
- імпресіоністичний пейзаж;
- пейзажна, портретна, інтер'єрна деталь;
- психологічна деталь.

Також доречно зауважити особливості стилю новаторської новели «Intermezzo», адже дослідження останніх років визначають стилістику тексту як «імпресіонізм – експресіонізм – сюрреалізм» [58]. Безперечно, це новий мистецький погляд на твір, оскільки традиційно його вважали «вершиною українського імпресіонізму», аналізуючи лише миттєві враження та переживання головного героя. О. Ковальчук порівнює текст з художньою картиною «Крик» Е. Мунка, вбачаючи в обох «виразні експресіоністські інтенції» [58, с. 137]. Дослідник стверджує: «...не маючи змоги вирішити художні проблеми тільки в межах блискуче освоєного імпресіонізму, М. Коцюбинський звертається до засобів та прийомів, характерних, швидше, для авангардних течій з їх галюцогенними та сновидними образами» [58, с. 135]. Ідеться про крик (у новелі – крик душі самотнього митця) як засіб відображення експресіонізму.

Експресіоністична манера письма спостерігається і в новелі «Сміх». На думку дослідників, М. Коцюбинському вдається «створити настрій через переломлення події у душі персонажа, конкретно показати безупинну зміну

переживань змальованих у творі людей. Високої емоційної напруженості письменник досягає завдяки продуманому композиційному розміщенню епізодів, організованому за принципом градації, тобто посилення, наростання подій, пов'язаних з розгортанням конфлікту» [199, с. 241].

«Нинішній рівень наукового дослідження мови і стилів української літератури дає змогу стверджувати етапне значення прози М. Коцюбинського для розвитку літератури ХХ ст. Принципово важливе переакцентування із зображальної на виражальну функцію мови робить Коцюбинського неперевершеним майстром, ефекти новаторства якого не могли бути зрозумілі і прийняті одразу, але їх засвоєння відбувається поступово і розтягується на все ХХ ст. Створені рукою письменника «пейзажі» людини прикметні й унікальні тим, що, послуговуючись скромним арсеналом мовних засобів (а українська мова на той час мала досить обмежений ресурс таких засобів), він творив неповторну метафорично-образну матерію, викрешував іскри надмови, мови символів, півтонів і натяків. Адже завдання, що його художник ставив перед собою, було принципово відмінним від того, яке визнавали його літературні попередники: ішлося про портретування людини не іззовні, не через побут та соціальне оточення, а зсередини, від психологічної глибини й таємничості її внутрішнього світу. І на цьому шляху М. Коцюбинський був першопрохідцем, «піонером нової літературної школи» (М. Зеров), котрий набував важкого й архіцінного досвіду, щоб потім передати його у спадок літературі ХХ ст.» [154, с. 31-32].

4. Наративний (Л. Мацевко-Бекерська).

Наративну інтерпретацію деяких текстів М. Коцюбинського знаходимо в наукових працях Л. В. Мацевко-Бекерської [122; 123; 124; 125]. Дослідниця окреслює авторську наративну стратегію через виявлення таких складових:

- 1) наявність гомодієгетичного викладу через деталізацію інтрадієгетичного простору; відображення максимального драматизму «я»-оповідача; поглиблення емоційного контакту наратора із читачем завдяки «я»-презентації («Цвіт яблуні»);

- 2) емоційно-психологічний стан наратора в гомодієгетичній нарації; нашарування психологічних фрагментів «я»-біографії («З глибини»);
- 3) гомодієгетична інтерпретація власної історії оповідача (автобіографічний виклад); самостилізація; побудова художнього світу твору на основі контрастів («Невідомий»);
- 4) власне «я» гомодієгетичного наратора в уявному світі (як нова викладова стратегія в українській малій прозі початку ХХ ст. [123, с. 312]) («Intermezzo»).

Розглядаючи «часову перспективу наратологічного дискурсу [125], авторка зазначає: «Для поетологічного дослідження часових параметрів прозового тексту в малій прозі М. Коцюбинського кінця ХІХ – початку ХХ ст. реалізуються дві рівновартісні для презентації нарації сфери: деякий час перебігу події, що є фокусом наративу, та синхронно розгорнений час відображення цієї події (який, своєю чергою, розщеплюється на «час розповіді» та «час розповідання»)» [125, с. 193]. Саме тому важливими в часовій перспективі є такі особливості:

- 1) репрезентація наративної історії через ізохронічний вимір (сталість наративної швидкості [125, с. 193]), («Ялинка», «Дорогою ціною», «Цвіт яблуні»);
- 2) структурування художнього світу через анізохронію (зміна наративної швидкості) [125, с. 194].

На основі досліджень Л. Мацевко-Бекерська зауважує особливість стратегії письменника: «Характерним для авторської стратегії видається стирання будь-якої дистанції між реальним фактом як основою наративної історії та відтворенням його в комплексі роздумів-вражень-відчуттів» [123, с. 313] (ідеться про «Intermezzo»).

Позиція читача – проникати у світ відчуттів наратора, аби визначити його емоційний стан. Ось як авторка це пояснює: «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» [123, с. 314]. Завдяки цьому проектується нові текстові смислотворчі інтерпретації.

Отож, за спостереженнями дослідниці, малій прозі М. Коцюбинського притаманна «гомодієгетична наративна стратегія в околі інтрадієгетичної історії, тяжіння до автобіографічного відтворення фактів та подій особистого життєвого досвіду, переконлива компетентність, самопрезентація світогляду, окремі подробиці соціально-побутового статусу» [123, с. 313-314]. Присутність у творах автобіографічного наратора формує нові способи естетичної комунікації в українській літературі та насичений емоційно-психологічний виклад.

Сучасна наратологія пропонує нові оригінальні підходи до осмислення тексту. Вважаємо, що є перспектива побачити художній світ текстів письменника з ракурсу когнітивної наратології (виявлення естетичних ефектів). Методологія цієї науки допоможе нам розкрити те, що ще не було досліджено сучасним літературознавством. Погоджуємося з думкою Ярослава Поліщука, який зауважує: «Як справжній майстер, Коцюбинський завжди цікавий і актуальний. Як класик національної літератури він достеменно не пізнаний, що відкриває перспективи все нових прочитань і перечитувань його творів [...]. Коцюбинський зумів створити стиль, який став першорядним здобутком новітньої української прози, відкрив обшири для творчих пошуків наступних поколінь письменників і дослідників літератури. Безсумнівним є його провідне місце в каноні новочасної української словесності. Через те відкриті ним художні світи завжди вабили і вабитимуть українського читача». [154, с. 5-6].

1.3. Жанрова специфіка творчості Михайла Коцюбинського

Стрімкий розвиток літературного процесу ХІХ – початку ХХ ст. схиляв митців до пошуків нових художніх форм. Новаторським джерелом збагачення літератури стала трансформація жанрів малої прози, зумовлена тим, аби поглибити змістовність малих форм, надати їм інакшого звучання. Нерідко жанрові модифікації творилися на основі поєднання кількох жанрів (поезія в прозі) або з елементами вкраплень (соціально-психологічна новела). Так, наприклад, побутове оповідання ставало етнографічно-побутовим, соціально-побутовим, побутово-психологічним, оповіданням-ідилією, антиідилією. Все залежало від того, яких визначальних рис письменник прагнув надати своєму твору. Адже «жанри самі не борються – вони є ареною боротьби письменників різних напрямів, які їх своєрідно трансформують» [38, с. 30]. Це давало змогу розширити кругозір певного літературного етапу, збагативши його новаторськими формами.

Літературознавець І. Денисюк у своїй книзі «Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.» зазначає, що «з появою «Народних оповідань» Марка Вовчка в критиці з'являються такі жанрово-визначальні слова як етюд, ескіз. Якоюсь мірою, як-от бачимо далі, вони натякають на новаторство тодішньої малої прози. Однак треба відверто сказати, що загальна генетична свідомість доби ще не доросла до того рівня, щоб зрозуміти жанрову оригінальність творів Марка Вовчка. Адже то був час звичайної докладності в описах, розтягненості у тоні ведення оповіді» [38, с. 32]. Слушною є думка дослідника про те, що творчість письменниці поступово збагачується і стає новаторською. Марко Вовчок ввела жанр трагедійного соціально-проблемного оповідання («Козачка», «Одарка», «Горпина»). Для досягнення трагедійності вона застосувала прийом контрасту: «Психологічною основою (стосовно психології сприймання художнього твору) є тут, за Франком, перехід від звичайного ряду асоціацій до незвичайного, засіб контрасту» [38, с. 39]. На значущості малої прози І. Денисюк наголошує так: ««Народні оповідання» Марка Вовчка свідчили, що дрібними прозовими формами можна ставити найважливіші суспільні проблеми, а художністю їх досягнути рівня поезії. Чи не цей фактор сприяв тому, що українська література

на довгий час стала культивувати малу прозу більшою мірою, ніж велику?» [38, с. 41].

Шістдесяті роки XIX ст. – започаткування новели. «Уперше в українській пресі термін «новела» (у тодішній транскрипції «новеля») вжито на визначення жанру «Гуцулки» Ореста Авдиківського в № 16 часопису «Боян» за 1867 р. Відтоді в західноукраїнській пресі вживається це слово більш-менш систематично (зокрема, в «Друзі», «Зорі»). Так само раніше, ніж вважають літературознавці, з'явилися інші жанрово-визначальні терміни малої прози: «образок» («Зоря галицька», 1853, № 37), «етюд» (там же, 1876, № 10-11), «шкіц» («Друг», 1875, № 9-10). У своєму розвитку новела проходить різні модифікації. Є так звана «новела акції», заснована на подійності, і пізніша за неї – психологічна. Перші художньо досконалі психологічні новели, хоча теж засновані на подійності, належать Юрію Федьковичу» [38, с. 50].

Далі виникає інша манера оповіді. Письменники намагаються достовірно викласти матеріал, передати його, ніби з уст простого народу. Ідеться про манеру сказу – «двоголосого викладу, що співвідносить автора й оповідача, стилізується під усно виголошуваний, театральний імпровізований монолог людини, яка передбачає співчутливо настроєну аудиторію, безпосередньо зв'язана з демократичним середовищем або орієнтується на це середовище» [38, с. 54]. Якийсь короткий період така «народна розмова» нібито засвідчувала розвиток літератури.

Про наступний період розвитку читаємо у Денисюка: «Другий етап еволюції української малої прози – фаза соціологічного оповідання й суспільно-психологічної студії, де герой вже не винятковий, а буденний персонаж на тлі докладно змальованих обставин, носій певної соціальної психології, зумовленої цими обставинами. Фольклорні елементи не стилізують тепер героя, не надають йому ореолу возвеличення, вони виразніше підпорядковуються системі літературної поетики» [38, с. 59].

Чималий вклад у розвиток малої прози, а саме новелістики, зробив Іван Франко. У 70-90-х рр. він акцентує увагу на важливих психологічних проблемах

людинознавства. Франка-новеліста доповнюють Михайло Павлик («Ребенщуківа Тетяна») та Наталія Кобринська («Дух часу», «Виборець»), а пізніше – Олександр Кониський («Наввипередки»), Борис Грінченко («Батько та дочка», «Серед чужих людей»), Олена Пчілка («Рятуйте!»). В цей час з'являються такі жанри: виробничі оповідання, політичне оповідання, суспільно-психологічна студія.

Світогляд Франка та новизна тематики його творчості спостерігається у бориславському циклі. Звідси і бачимо нові жанрові трансформації. Перші твори малої прози згаданого циклу Франко визначає «як шкiци, нариси, картинки. Вже з приводу «Лесишиної челяді» доводиться йому вступати в полеміку з консерваторами-традиціоналістами й тлумачити концепцію жанру, новаторська сутність якого полягає в тому, щоб в таких ескізах «передати безпосереднє враження дійсності» [38, с. 60]. Головне завдання письменника – зацікавити читача новою проблематикою, новою працею і новим героєм. З огляду на це (тематичність та структура жанру) літературознавець Іван Денисюк ділить бориславський цикл на три групи: «1) твори перехідного періоду – від побутового нарису до оповідання з любовним сюжетом і до виробничого оповідання; 2) виробничі психологічні оповідання стану, близьке до образка; 3) оповідання і новела з новим типом сюжету – виробничим, основаним на суспільно-психологічних категоріях, народжених стихією праці і капіталу» [38, с. 66].

Слушною є думка, що «Франко не лише використовував здобутки літератури і фольклору для окремих композиційних прийомів своїх бориславських оповідань та новел, а й творив сюжети сам, які дозволяли йому глибоко проникати в суть зображуваного явища... Він дав зразки справді художніх романів, нарисів, оповідань та новел з робітничого життя – творів великої літератури» [38, с. 67].

Політичне оповідання – новий жанр малої прози, що започаткувався в 70-90-х рр. XIX ст. («Ребенщуківа Тетяна» Михайла Павлика, «Свинська конституція» Івана Франка»). Жанр увібрав у себе нові відтінки: синтез мистецьких елементів та викладових структур фольклорної і літературної системи, введення кількох оповідачів, створення напруги. І все це стосується

«Свинської конституції», про яку зауважать: «Отак у майстерному жанровому злитку і фактографічність (аж до числових позначень) нарису, захоплююча алегоричність притчі, напруга й інтригуючий пуант анекдоту й новели. І все це при влучності й гостроті мікрообразів покликане створити предметність зображення, наочність і пластику, що їх Франко вважав найпершою передумовою доброї прози» [38, с. 75].

Далі спостерігаємо те, що більш цікавими стають твори, котрі поєднують в собі біографічні моменти не лише героя, а й автора. Варто зауважити, що І. Франко і так вважав практично усі свої новели частками власної біографії. Проте нового звучання в цьому плані набуває трансформована форма новели «На дні» – суспільно-психологічна студія за авторським визначенням. Франко користувався у повісті трьома основними прийомами психологічного аналізу: 1) змалювання зовнішнього виразу психологічного життя героя; 2) автопсихоаналіз самого героя; «Франко зв'язував художній аналіз почуттів з психологічними науковими досягненнями своєї доби»; 3) змалювання самого процесу мислення, пульсації думки (властиво творам Коцюбинського і Стефаніка) [38, с. 86-87].

На думку І. Денисюка, «у малій прозі 70-90-х рр. переважає зображення «зовнішньої мови почуттів». Але вже з 70-х рр. бере свої витoki психологічна новела, побудована на внутрішньому монологі» [38, с. 90]. Згодом ця техніка перейде в прийом потоку свідомості (вперше вжито в книзі Вільяма Джеймса «Принципи психології» в 1890 р.). Як досвідчений літератор Іван Франко не міг не застосувати згаданого прийому: роль свідомого та підсвідомого розкрито в оповіданні «З записок недужого», новелі «На дні». «Як бачимо, Франко шукає найрізноманітніших засобів оформлення своїх оповідань та новел відповідно до їх змісту. То ж і викладову форму «потoku свідомості» застосовує він тільки тоді, коли людина стоїть на грані втрати свідомості. В інших випадках це буде внутрішній монолог» [38, с. 93].

З урізноманітненням композиційно-викладових прийомів з'являються нові трансформовані жанри: новели тайн (за термінологією В. Шкловського) – побудова сюжету із залученням детективних елементів («Батьківщина» та

«Сойчине крило» І. Франка); новели-акції – динамічний жанр, що намагається передати свій хід, темп, свої почуття, акцентує увагу на різкому виділенні головних персонажів («Муляр» І. Франка, «Лови» П. Мирного); психологічно настроєві новели – твори із зображенням внутрішнього життя людини, із способом викладу у формі авторського всезнання та здатністю впливати на відчуття читача («Вільгельм Телль» І. Франка).

Нові жанри із новими визначальними прийомами (як наприклад, психологізм) розвиваються на початку ХХ ст. Читач помічає зміну об'єкта спостереження, зміну сюжету та композиції, зміну текстуальної подійності із зовнішньої на внутрішню (заглиблення в душу людини). Новатором у новелістичній концентрації став Василь Стефаник. «Він глибинно і творчо розробив концепцію того, що Франко вважав найістотнішою прикметою новели, – «концентрації чуття» [38, с. 117]. Письменник вносив істотні зміни в композицію новели: розкриття внутрішнього стану персонажа; створення інтриги та напруги для читача; застосування художньої деталі як мистецького символу; глибокий підтекст; мислення у формі мініатюри тощо. «Майстер психологічного мікроаналізу, Стефаник зображує плинність свідомості героя. Зосереджуючись на показі психічного процесу як одного з прийомів розкриття характеру, письменник, зрозуміло, не може стежити за внутрішнім світом багатьох персонажів. Психологічна новела такого типу скорочує число персонажів, обмежуючись іноді студією однієї душі» [38, с. 123-124]. Коротшим стає і обсяг новел. Таким чином, автор зменшує відстань між письменником, своїм героєм і читачем. Пізніше ці визначальні риси розкриє Михайло Коцюбинський у своїй малій прозі новаторського спрямування, ще більше увиразнивши жанр.

Отже, новелісти кінця ХІХ – початку ХХ ст. (О. Кобилянська, В. Стефаник, Марко Черемшина, М. Коцюбинський, А. Тесленко) збагатили українську літературу новими особливостями: стислістю жанрової форми; лаконічністю та чіткістю вислову; реалістичною подійністю письма; поглибленим підтекстом; інтертекстуальністю; внутрішнім монологом з переходом у потік свідомості; глибоким психологізмом тощо. Зі створенням нових модифікованих жанрів

творилася нова епоха. Погоджуємося з тим, що «трансформація жанрів має не прямий, а зумовлений різноманітними обставинами характер, серед яких провідними є метод і стиль, в свою чергу обумовлені самим життям» [83, с. 38]. «В українській літературі кінця XIX – початку XX ст. структурні зміни малої прози, як і система всієї прози, драматургії і лірики, поряд із факторами традицій і закону заперечення, різноманітності викликані змінами у методі» [38, с. 111].

На початку XX ст. в літературі формуються реалістична новела та пейзажна новела. Зокрема, реалістичній новелі притаманні такі риси (в уже згаданій праці І. Денисюка більш детально [38, с. 141]): 1) внутрішній монолог, ліризм, драматизм; 2) потік думок і почуттів, напруга, гостра конфліктність; 3) тривалий розвиток характерів; 4) розкриття душі персонажа; 5) головний герой – один, інші – узагальнені. Натомість пейзажна новела виникає, коли «показ героя у зв'язку з навколишньою атмосферою, якою він дихає, його емоційного сприйняття природи створює нову якість – ліризм, настроєвість» [38, с. 142]. Причинами виникнення такого жанру є нерозривний зв'язок людини з природою, а також синтез мистецтв (літератури і малярства). У текстах спостерігаємо те, що в пейзажі ніби вкладено людський настрій («Природа», «Битва» О. Кобилянської). Природа стає живою істотою, котра здатна викликати комплекс емоцій. Зауважимо, що пейзажній новелі притаманна музичність (звукове наповнення: ритмізація тексту) та симфонізм (співзвуччя: злиття природи і душі). Образ музики розкривають ряд митців: О. Кобилянська («Царівна», «Impromptu phantasie», «Valse mélancolique»), Наталя Романович-Ткаченко («Чорні очі»), Леся Українка («Голосні струни»). Сюжетно-творчі деталі (мелодія, пісня, вальс, романс, фортепіано – тісто сплетені з душею персонажа) в перерахованих жанрах дають підстави називати їх музичними новелами, музичними нарисами, музичними етюдами.

Новелу настрою започаткував Степан Васильченко («Басурмен», «Осінній ескіз»). Його тексти пройняті романтизмом, ліризмом, меланхолійністю, наївністю. На думку І. Денисюка, «головною постаттю багатьох новел Васильченка є ліричний герой, і функція його аналогічна до ліричного героя в

поезії: він сам говорить про свої почуття і настрої, виспівує свою душу» [38, с. 152]. Пейзажі в текстах стають пейзажами настрою та враження.

Отож, новелістиці початку ХХ ст. притаманний ліризм. «Жанри відрізняються тим, яке начало в них переважає: епічне, драматичне чи ліричне. Перевага лірики у своєрідних, пластичних психологічних студіях О. Кобилянської, у щирому безпосередньому почутті Т. Бордуляка, у гіркій посмішці Леся Мартовича, у м'якому колориті ліній і фарб М. Коцюбинського, у суворих обличчях Стефаніка не порушує цілності художнього синтезу думки і почуттів, яка не має нічого спільного з пропорцією. Художня цілість визначається тим відчуттям художньої міри і такту, про яке писав Франко» [38, с. 153].

Поряд з новелою розвивається й оповідання. У праці І. Денисюка «Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.» виділено три типи оповідання того часу: 1) так зване «дрібне оповідання» – тип закритої малої прози; 2) новаторське оповідання особливого змістовного навантаження, багатопроблемність і багатозначність, алегоричність якого дають змогу трактувати його як відкриту форму прози; 3) гібрид різних літературних форм [38, с. 157]. Такі особливості жанрових модифікацій утверджуються в авторів: Модеста Левицького («Перша льгота», «Щастя Пейсаха Лейдермана», «Порожнім ходом»), Тимофія Бордуляка («Мати», «Дід Макар», «Бідний жидок Ратиця» та ін.), Степана Васильченка («У панів»), Івана Франка («Хома з серцем та Хома без серця», «Герен у нозі» та ін.). Зокрема, Іван Франко випереджає своїх колег, заглиблюючись у філософську проблематику. Експеримент у композиції оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (несподіваний перехід епічного викладу в драматичний діалог) «дозволив Франкові висловити думки глибші, ніж у звичайному реалістичному творі, надати глибинності і діалектичної всебічності, яка притаманна творам з філософським наповненням» [38, с. 162]. Ознаки філософичності дедалі глибше вплітаються в канву жанрів малої прози («На балконі» Наталі Романович-Ткаченко, «Брат та сестра» Бориса Грінченка, «Мужицька смерть» Леся Мартовича, «Смерть Макарихи» Любові Яновської).

Франко-прозаїк знову стає новатором в жанрі, створюючи викладову форму щоденника («Сойчине крило»). «Цей формально прозовий, але з високим поемним ладом мислення і піднесеністю почуттів твір наближається до авторського циклу «Зів'яле листя». Якщо поетичну збірку «Зів'яле листя» Франко називає ліричною драмою, то «Сойчине крило» теж свого роду лірична драма у прозі, твір, цікавий синтезом епосу, лірики і драми» [38, с. 175].

Вважаємо, що ХХ століття в літературі малої прози можна назвати дійсно експериментальним, адже відбувається синтез різних жанрових ознак, навіть синтез різних мистецтв (музики, живопису, літератури, кіно). Авторські підзаголовки до твору (як у Коцюбинського «шкіц», «образок», «акварель» тощо) акцентують увагу читача на формі зображення дійсності та налаштовують його на зовсім інше текстуальне сприйняття. Літературознавець Іван Денисюк конкретно перерахував, на що можуть вказувати жанрово-визначальні підзаголовки в новелістиці початку ХХ ст.: «а) розмір (новела, оповідання, мініатюра, дрібні оповідання, дрібні малюнки); б) спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних мистецтв – живопису, музики тощо (етюд, ескіз (нарис), шкіц, арабеска, панорама, акварель, образок, картина, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует); в) форму викладу, техніку виконання, внутрішню структуру (імпровізація, подорожні нотатки, ритмічна фантазія, поезія в прозі, легенда, казка); г) тематику, спосіб здобуття матеріалу, локальний колорит (записка лікаря, спогади судового слідчого, сільська ідилія, образок з гуцульського життя, гірські акварелі, гуцульські образки); д) психологізм (психологічний етюд, психологічна студія, психологічне оповідання, психограма, настрої)» [38, с. 178].

На нашу думку, трансформація жанрів була зумовлена втіленням важливого ідейного змісту кожного оригінального автора, а також урізноманітненням форм літератури.

Грунтовно увиразнив, оновив та збагатив жанрову канву Михайло Коцюбинський. Слушним є твердження І. Денисюка про те, що «Михайло Коцюбинський – zenit української дожовтневої прози. Надзвичайно багата його творча індивідуальність. Це людина найпередовішого світогляду, витонченої

душевної організації і великого таланту. Його розум вбирає в себе найкращі здобутки світової літератури перелому двох століть. [...] Новелістичне новаторство Михайла Коцюбинського, якщо його розглядати в аспекті жанру, найпомітніше виявилось у творах, близьких до потоку свідомості («Цвіт яблуні», «Невідомий», «Intermezzo»)» [38, с. 127]. З розквітом його творчості в українській літературі утверджуються та набувають самобутності такі жанри, як етюд, образок, акварель, шкіц, нарис. Вони будуть суттєво відрізнятися від жанрових модифікацій попередників, адже поєднують в собі риси імпресіоністичного стилю.

Як і багато інших письменників, М. Коцюбинський почав свій мистецький шлях з поезії («Як раннім морозом побиті квіти...», «Як променем щастя...», «Марусі Н.» «Наша хатка» та ін.), наповненої меланхолійними мотивами, першими юнацькими враженнями про оточуючий світ. Проте сам автор не вважав поетичну спадщину вартісною: «Переглянувши пильно ті вірші, я запевнився, що то така мізерія, котрою не варт вдруге компрометуватися» [69, с. 53]. Тому справжній його талант проявився з переходом до прози. Тут варто говорити про два пласти творчості: велика та мала проза.

Серед жанрів великої форми варто виділити повісті: «На віру» (1891), «Fata morgana» (1902-1910), «Тіні забутих предків» (1911). Перша привертає увагу читача зворушливою історією кохання, що розвивається досить непросто. Психологічне розкриття образу героїв потребувало залучення нових засобів. Оскільки твір представляє ще початковий літературний шлях письменника, то в ньому помітне наслідування стильової манери Івана Нечуя-Левицького.

У двох інших повістях Михайла Коцюбинського яскраво починають проявлятися риси психологічного імпресіонізму. Підзаголовок повісті «Fata morgana» – «З сільських настроїв» – уже закликає до того, що в основі твору – не опис подій, а фіксування настроїв, почуттів, переживань, психічних станів. Саме імпресіоністична спостережливість дала змогу Коцюбинському докладно розкрити «справжню глибинну сутність соціалістичної революції як вибуху колективного позасвідомого» [149, с. 235].

У «Тінях...» Коцюбинський виявив себе художником та психологом. Як ніхто інший він міг описати найпотаємніші порухи душі своїх героїв. Дослідники (З. Шевченко) звертають увагу на міфогенну «природу» імпресії. Таке поєднання може творити новий стиль – міфологічний символізм (І. Бестюк). Модерна поетика повісті будується на основі суміжних видів мистецтва: «образотворчого (символіка колористичних нюансів), музики (динамічна організація тексту засобами евфонії та евритмії), кінематографа» [204, с. 46].

У подальшому прозаїк «мав добру нагоду пересвідчитися, що широка епіка – не його стихія. Адже його більше приваблювала коротка форма з перспективою її філігранної обробки, ніж епічний розмах, що вимагав значної мобілізації сил та складної композиційної конструкції» [154, с. 76]. Тому жанрові уподобання письменника змінюються і він вдається до створення новел модерного типу. Нова форма передбачає залучення нових стильових засобів: пильна увага до внутрішнього світу персонажа, унікальність передачі вражень, розширення тематики та художньо-ідейних зв'язків тощо. Насамперед, Коцюбинський турбується про читача. З цього приводу вдало міркує Ярослав Поліщук: «Психологічні студії, явлені в новелістичній формі, вимагають мобілізації творчих сил автора, продумування всіх подробиць та нюансів, які повинні бути згармонізовані, щоб читач мав виразне й послідовне враження, щоб читання справляло йому інтригу та приємність» [154, с. 103].

Будучи ініціатором оновлення літератури, Коцюбинський не зупиняється на творенні традиційних форм. Саме тому спостерігаємо оригінальні жанри (етюд, образок...), особисто визначені письменником. Загалом їх всі можна назвати новелами. Наприклад, критик Василь Фащенко говорить, що акварель Коцюбинського «На камені» «за головними структурними ознаками (обмежене коло життєвих зв'язків, одна проблемність, один епіцентр думки і настрою) все-таки новела. А жанрова видозміна відбила особливе світосприймання автора, який розвинув етичну тему перемоги природності над потворною неволею у гамі переважно зорових образів – різко контрастних кольорів» [187, с. 244]. Тобто кожен новий, так би мовити, піджанр, має свої особливості, зокрема,

безпосередню схожість з малярством. Зазвичай такі прозові мініатюри безсюжетні, проте наповнені певним настроєм та символічними образами. Однак дослідник Фащенко не вважає підзаголовки окремими жанрами чи формами, оскільки в них «відбивається діалектика постійного і змінного, загального і конкретного, а не тенденція до заміни системи жанрів...» [187, с. 244]. Схожа точка зору також і в літературознавця Івана Денисюка: «Етюд є загальним поняттям, яке включає в себе такі з певними понятійними відтінками види, як образок, акварель, картинка, а слова «нарис», «шкіц» є просто синонімами «ескіза»» [38, с. 194]. Ескіз – це задум художнього витвору, якому властива побіжність, сумарність, безсюжетність; нецілісний текст, котрий потребує здогадки та домислення з боку читацької аудиторії. В літературі ХІХ ст. часто фігурує поняття «нарис». І. Денисюк зауважує, що не варто плутати белетристичний нарис (вигаданість) з публіцистичним (документальність). На думку дослідника, нарис в кінці ХІХ ст. виступає: «1) у функції документально-публіцистичного твору (загальноприйняте сучасне розуміння цього слова); 2) у значенні ескіза до більшого твору; 3) у значенні ескізної техніки; 4) як фрагмент, сценка, образок в ескізній формі, і ця група превалює над всіма іншими» [38, с. 195].

Таким чином, мала проза Михайла Коцюбинського представлена наступними жанрами:

- 1) оповідання («Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма» (1884), «21 грудня, на введеніє» (1885), «Дядько та тітка» (1886) – перші літературні спроби; «Харитя» (1891), «Ялинка» (1891), «П'ятизлотник» (1892), «Ціпов'яз» (1893), «Маленький грішник» (1893), «Для загального добра» (1895), «Пе коптьор» (1896), «Посол від чорного царя» (1897), «По-людському» (1900), «Дорогою ціною» (1901), «Під мінаретами» (1904), «Сміх» (1906), «В дорозі» (1907));
- 2) казка («Завидющий брат» (1891), «П'ять казочок» («Про двох цапків», «Дві кізочки», «Десять робітників», «Івасик та Тарасик», «Чого ж вони зраділи», 1891-1893), «Хо» (1894));

- 3) новела («У грішний світ» (1904), «Persona grata» (1908), «Як ми їздили до Криниці» (1908), «Intermezzo» (1908), «Дебют» (1909), «Що записано в книгу життя» (1910), «Сон» (1911), «Лист» (1911), «Подарунок на іменини» (1912), «Коні не винні» (1912), «Хвала життю» (1912), «На острові» (1912)):
- етюд («Лялечка» (1901), «Цвіт яблуні» (1902), «Невідомий» (1907));
 - образок («Помстився» (1893), «Відьма» (1898), «Поєдинок» (1902), «Він іде!» (1906));
 - акварель («На камені» (1902));
 - шкiц, нарис («В путах шайтана» (1899));
 - поезія у прозі («З глибини» (1903-1904));
 - картка із щоденника («На крилах пісні» (1895)).

Новаторство в жанротворенні ще раз підтверджує неповторність письма Михайла Коцюбинського. Фрагментарність, образковість, акварельність стилю вражає. «Акварельність» літературного твору («На камені»), на нашу думку, не тільки у барвистості зображення, не лише в «малярському» способі бачення пейзажу та людей (силуетно, барвистими плямами), а й у самій ідеї картинності, у способі композиції, розрахованої на цілісне сприймання людини і тла, пейзажу, настроєвої атмосфери» [38, с. 199].

Нові модифікації зумовлюють активний розвиток імпресіоністичного стилю. Про розмаїття форм, в яких проявилися прийоми імпресіонізму, говорить Ю. Кузнецов. Літературознавець виділяє три наступних типи:

- 1) пейзажна мініатюра: відтворює картини природи через предметні образи певного символічного змісту, посилює ідейно-естетичні функції кольору й світлотіні (прикладом може слугувати цикл «З глибини» М. Коцюбинського);
- 2) синтетична мініатюра (поезія в прозі): зміна кута зору оповідача з об'єктивного на суб'єктивний; структура будується на внутрішніх рефлексіях ліричного героя, на його асоціативному сприйнятті навколишнього світу; використання художніх засобів з інших видів

мистецтв – живопису, музики, архітектури, декоративно-прикладного мистецтва та ін.;

- 3) імпресіоністична (пейзажна) новела: масштабність образного осягнення дійсності, поетика символу; жанр утворюється поєднанням двох начал: зображального, або предметно-образного, і виражального, або філософського, соціально-філософського [86, с. 100, 114-115]; (приклад – «Intermezzo»).

Ю. Кузнецов наголошує, що поява та розвиток цих нових жанрових модифікацій «створюють художню реальність нової якості – якості, досі ще не знаної» [86, с. 100]. Також очевидно, що на основі трьох вище названих форм закладається фундамент ще однієї – імпресіоністично-психологічної новели.

Коцюбинський-імпресіоніст залучав усі сили для того, щоб його творчість розвивалась належним чином. «Він входив весь, без останку, в матеріал, з якого творив» [154, с. 108]. Основним завданням для нього було – показати індивідуальність людини, передати найменші порухи душі, психологію внутрішнього світу. А засобами для зображення слугували різноманітні імпресіоністичні прийоми, у новелістиці – кольори, звуки, символи, алюзії, нюанси, тони, напівтони і т. д.

Малі жанри письменника модифікують постать наратора. На відміну від своїх попередників, Коцюбинський знову ж таки вдається до унікальності. Розповідач його творів – це людина вкрай спостережлива, естетично гармонійна, не позбавлена співчуття та переживання, а навпаки – наділена тонким душевним відчуттям. Завдяки цьому читач має змогу слідкувати за найдрібнішими деталями твору. Погоджуємося з думкою Ярослава Поліщука про те, що «оповідач Коцюбинського не лише м'який та делікатний... Загалом це постать, яка завжди з'являється перед читачем із легким флером інтриги, бо не розкриває власні погляди, а лише натякає на них, так само зазвичай не дає однозначних та категоричних оцінок, обмежуючись алюзією, нюансом, асоціацією, провокуючи читача на підтекстові рефлексії» [154, с. 167]. Саме новітні етюди та образки, акварелі та нариси побудовані таким чином, що в процесі читання потрібно

домислювати цілісну картину вражень, заповнювати так звані текстові «лакуни». Про взаємопроникнення жанрів слушно зауважує російський письменник і літературознавець – Віктор Шкловський: «Жанри стикаються, як крижини під час криголаму, вони торосяться, тобто утворюють нові сполучення, які виникають із єдностей, що існували раніше. Це наслідок нового переосмислення життя... Злами жанрів відбуваються для того, щоб у зрушенні форм виразити нові життєвідношення» [206, с. 266-267].

Отже, різноманіття прозових жанрів Михайла Коцюбинського представляє для реципієнта якнайширше коло вражень. Найбільше зацікавлення викликають стислі форми, в яких спостерігаємо трансформацію особистісного світу героя, естетику його відчуттів, почуттів та переживань.

З-поміж фрагментарних мистецьких жанрів у творчості письменника слід віддати належне етюд. Створення і розвиток цієї форми має теж чимало особливостей. За літературознавчим словником-довідником – «етюд (*фр. etude – вправи, вивчення*) – в малярстві, графіці, скульптурі – твір, що має на меті глибше освоєння митцем зображуваної натури» [112, с. 252]. Відомо, що французький термін «етюд» виник приблизно у XVIII ст. (розквіт як музичної форми припадає на 2 пол. XIX – поч. XX ст.). Найширше застосування виявилось в музиці та живопису, згодом етюд поширився в літературі. «Аналогія між музикою і літературою умовна, але звернення письменника до музичних вражень свідчить про зрослу культуру красного письменства, яке прагне вбирати в себе й здобутки суміжних мистецтв. Музика і література подібні до себе тим, що це слухові мистецтва, яким притаманні протяжність і розвиток у часі. Вплив музики на літературу полягає: 1) в загальній тенденції до ліризації, інтимізації, до підвищення емоційного тону; 2) у ритмізації речень; 3) у застосуванні деяких принципів музичної композиції, що характеризується повторами АВА» [38, с. 147-148]. Взаємопроникнення зі сфери в сферу зумовило нові особливості цього жанру.

Василь Фашенко називає інтеграцію жанрів «мистецькими химерами» [187, с. 243]. В період синтезування прози (30-80 рр. XIX ст.) серед таких химер він

називає: «романи у новелах», «новели-повісті», «романи в бувалицях», «повісті етюдів», «романи-сюїти», «пастелі», «фрески» тощо. За словами дослідника, етюд виникає в «музичних» та «малярських» трансформаціях тоді, коли з оповідання виділяється новела. Своє повне утвердження жанр здобуває в ХХ ст.

Звернемося до семантики: етюд в літературі – «невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру» [112, с. 252]. Слід сказати, що це визначення не є повним. Тож виникає необхідність простежити усі особливості.

Літературний етюд поширився в прозі (М. Коцюбинський: «Лялечка», «Цвіт яблуні», «Невідомий»; В. Стефаник: «Дорога», «Вечірня година»; Гр. Тютюнник: «Три зозулі з поклоном»), драматургії (Леся Українка: «Йоганна, жінка Хусова» та, на думку Ю. Левчук [106], драматичними етюдами є ще такі твори письменниці – «Одержима», «Вавілонський полон», «На руїнах», «В катакомбах»; І. Франко: «Кам'яна душа», «Будка ч. 27»), поезії (І. Драч). Особливості драматичного етюду у творчості О. Пушкіна, І. Франка та Лесі Українки досліджує Юлія Левчук. Аналізуючи твори письменників, вона виділяє формальні і змістові ознаки вказаного жанру:

- стислий, концентрований сюжет;
- одна сюжетна лінія;
- невеликий обсяг твору;
- незначна кількість персонажів (від двох-трьох до п'яти-шести);
- напружені колізії, що часто призводять до трагічної розв'язки;
- в основі лежить одна проблема;
- гострі конфлікти, що також виражаються на рівні внутрішнього світу героя;
- головний герой вирізняється особливими рисами характеру, часто суперечливими;
- динамічність розвитку подій (фабули);
- яскрава афористичність в думках персонажів [106, с. 85-86].

З перелічених рис очевидно, що прозовий етюд має чимало спільного з драматичним.

Таким чином, щоб охопити повноту розуміння етюду, пропонуємо таке визначення: це невеликий за обсягом, фрагментарний твір, що фіксує певний момент настроєвого характеру, не має конкретного сюжету, за допомогою авторських прийомів відтворює внутрішній стан особистості, викликаючи в читача відповідний естетичний ефект.

Жанр етюду в творчості Михайла Коцюбинського проявився найяскравіше. Інші авторські визначення – образок, шкіц, акварель – поряд з етюдом вважають термінологічними синонімами. Імпресіоніст надав жанру новаторського спрямування. Його цінність криється в емоційному багатстві, в безпосередніх враженнях, в особистісній щирості. В етюдах письменник розвиває свою вільну творчу манеру, колористичну розмаїтість. Тому погоджуємося з думкою І. Денисюка про те, що «Коцюбинський належить до тих перших письменників в українській літературі, які надавали серйозного значення пленеру в роботі над художнім твором. Безпосередні враження і переживання від спостережень природи, людей, записані в блокнот, помножені на творчу уяву, використовувались у творі й вражали небувалою експресивністю» [38, с. 196].

Саме етюдам властива інтимність та ліричність. При створенні цього невеликого фрагменту автор ставить перед собою завдання – побачити і передати увесь комплекс вражень: кольорів, звуків, окремих деталей, почуттів, емоцій, переживань тощо. Тому справжній новатор повинен відчувати кожен момент, аби відтворити задумане. Уважне ставлення до свого витвору відкриває нові можливості для читацького сприймання – кожного разу інші реакції. Буває таке, коли читача ставлять взагалі в неочікуване становище, викликаючи, наприклад, в нього ефект невизначеності (етюд «Невідомий»). Естетичні ефекти можуть бути різноманітними, залежно від літературних прийомів автора. Виникає необхідність поговорити про важливість впливу цих ефектів на читацьку рецепцію. Аспекти новаторського письма автора розкриваємо в наступному розділі.

Висновки до Розділу 1

Дослідження наративних студій вважається недавнім феноменом. Все більше науковців вдавалися до вивчення питання про те, чим насправді є історія, де вона відбувається, як вона спрацьовує, що собою являє і кому адресована. Сьогодні наратив опинився у полі зору практично усіх дисциплінарних утворень (соціальні, природничі і гуманітарні науки, медії та комунікативні студії, сучасна терапія, медицина, управлінські студії тощо). Наративи пролягають через жанри, суть, форму, культуру, класи, історію, інакше кажучи, практично через все, про що думає людина, і що є у полі її діяльності. З'являючись практично усюди, наратив стає мульти / трансдисциплінарним.

Як окрема галузь наратологія сформувалась наприкінці 60-х – початку 70-х років ХХ ст. Предметом вивчення науки (у широкому значенні) є природа, форма і функціонування наративу, а також співвідношення між розповіддю і наративним текстом (у вузькому значенні). Відомими дослідниками-наратологами, котрі зробили вагомий внесок в розвиток науки, були Д. Герман, Ж. Женетт, М. Ян, А. Нюнінг, Дж. Принс, Ш. Ріммон-Кінан, П. Стоквел, Ц. Тодоров, М. Флудернік, В. Шмід та ін. Дискусійний характер їхніх праць свідчить про активні намагання зрозуміти розповідь.

Розрізняють класичну та посткласичну наратологію. Обґрунтовуючи різницю між ними, А. Нюнінг акцентує увагу на інтердисциплінарності другої, на її інтерпретативній та ціннісній парадигмі. До посткласичної наратології належить когнітивна теорія розповіді – найбільш перспективний напрям розвитку наративних студій. Головні питання цієї науки окреслив Девід Герман. Завдяки когнітивно-наратологічним дослідженням літературознавство зазнало позитивних змін, особливо у питаннях читацьких реакцій. Адже головний принцип когнітивного аналізу будується так: нарація передбачає комунікацію, комунікація

передбачає сприймання, а сприймання – пізнання. Звідси безперервний зв'язок та взаємодія наратора з реципієнтом.

Ключовими поняттями когнітивної наратології, котрі допомагають пояснити складні інтерпретації історій, є фрейм (рамка) та скрипт (схема). На основі аналізу наукових праць ми дійшли висновку, що фрейми керують нашими очікуваннями, а скрипти спрямовують нас у певне русло очікувань. Теорія фреймів та скриптів допомагає виявити когнітивні процеси, закладені в основу наративних текстів.

Щоб збагатити та оновити жанри малої прози, митці вдавалися до пошуку нових нестандартних форм. Наприкінці XIX – початку XX ст. спостерігаємо такі оригінальні жанрові модифікації: трагедійне соціально-проблемне оповідання (викриття проблем суспільного характеру через прийом контрасту); політичне оповідання (розкриття гострих політичних проблем); суспільно-психологічна студія (застосування прийомів психологічного аналізу); новела тайн (побудова детективного сюжету); новела-акція (динамічний жанр з різким виділенням головних персонажів); психологічно настроєва новела (зображення внутрішнього стану персонажа з метою впливу на читача); психологічна новела (мікроаналіз психології персонажа); реалістична новела (потік думок і почуттів, напруга, драматизм); пейзажна новела (емоційне сприйняття природи, оживлення природи); новела настрою (романтизм, ліризм, меланхолійність) тощо. Однак найбільш визначальними стали жанри, котрі поєднали в собі коротку форму, динаміку та напругу в оповіді, синтез мистецтв (література, малярство і музика) та постійну взаємодію з читачем, – етюд (образок, акварель), ескіз (нарис, шкіц). Очевидно, що імпресіоністська проза Михайла Коцюбинського якнайповніше демонструє функціонування та розвиток цих жанрів. Таким стислим формам властива здатність викликати у читача комплекс різних емоцій. Етюду притаманна інтимність, ліричність, фіксування безпосередніх вражень, контрастність кольору та звуку. На нашу думку, виникла необхідність дослідити прагматику текстів письменника.

Творчість М. Коцюбинського досліджували М. Грицюта, П. Колесник, Й. Куп'янський, Н. Калениченко, М. Костенко, О. Черненко, Е. Крюба, Ю. Кузнецов, В. Агеєва, Г. Логвин тощо. Вони зосереджувались на стилістиці письма автора, ідейно-художньому аналізі творів та спробі літературного портрету. Дещо іншу методику аналізу запропонували дослідники-сучасники (К. Хаддад, Г. Сохань, Ю. Тимченко, Я. Поліщук, У. Ханас, О. Ковальчук, Л. Мацевко-Бекерська): культурна поетика, спроба рецептивної історії та естетики, компаративний і наратологічний аналіз. Так, науковці змогли наблизитись до оригінальної концепції письма автора.

Новаторський стиль М. Коцюбинського засвідчують такі літературні підходи:

- рецептивна естетика (Ю. Кузнецов, Я. Поліщук): застосування дослідниками феноменологічної формули «автор – твір – читач», орієнтація на читача з естетичним смаком;
- культурна поетика (О. Черненко, В. Агеєва, Ю. Кузнецов, Ю. Савченко, Я. Поліщук): художня деталь, особливість оповідної манери, образ-персонаж, сюжет і композиція, художній простір, символіка;
- стилістика (О. Черненко, В. Агеєва, Ю. Кузнецов, М. Грицюта, Я. Поліщук, О. Ковальчук): натуралізм – реалізм – імпресіонізм – символізм – неоромантизм – експресіонізм;
- наратологія (Л. Мацевко-Бекерська): завдання читача – проникати у світ відчуттів наратора, аби визначити його емоційний стан.

Таким чином, Михайло Коцюбинський майстерно реалізував естетику свого письма, збагативши його: багатозначністю та символікою; фрагментарною настроєвістю, музичною ритмічністю та художньою кольористикою; неоднозначним підтекстом, котрий викликає в читача напругу та спонукає його до роздумів; глибоким естетизмом, котрий зумовлює читацький емоційний ефект.

РОЗДІЛ 2. КОГНІТИВНІ ВИМІРИ МАЛОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО: ПАРАДИГМАТИКА ЕСТЕТИЧНИХ ЕФЕКТІВ

Рецептивна естетика розуміє кожен літературний твір як такий, що наділений двома магістральними векторами, які визначаються як художній та естетичний полюси. Художній має безпосередній стосунок із текстом, який є результатом авторського напрацювання, виявом його життєвої ідеології, переживань тощо. Естетичний своєю чергою фокусується на реалізації цього тексту, яка відбувається винятково за умови наявності читача, котрий проводить маніпуляції над твором. Різноманітні прояви потенційних реалізацій твору помітно поживляють його природу. Це є певного роду преамбулою, а zarazом і передумовою виникнення ефектів, які здатен спричинити твір, усвідомлення котрого вимагає зрушення з мертвої точки і подальшої динаміки. Призначення читача вбачається у використанні спектру, запропонованих у тексті перспектив. На думку Ізера, для того, щоб визначити зв'язок між зразками і «схематизованими думками», читач надає творові руху, і цей процес завершується пробудженням зворотної реакції у читача [53, с. 349]. Звідси випливає, що читання слугує каталізатором розвитку динамічного характеру у літературному творі.

Особливого значення у питанні вивчення літературного твору має наративна складова. Саме ця площина первинно задає тон сприйняття твору і значною мірою виступає у функції ідентифікування контенту. Для забезпечення адекватного естетичного ефекту автору доводиться розщеплювати єдність людини і зовнішнього зображувального світу. Він намагається максимально збільшити відстань між виміром, про який йдеться, та собою, засвідчуючи власну відстороненість. Автор закономірно показово сторониться автобіографічності, за винятком творів конкретних жанрів. Стрижневим психологічним фактором рецепції з боку читача виступає процес припасовування, точніше, ідентифікування себе із запропонованою автором інстанцією імпліцитного читача. Таким чином, читач намагається освоїти та виявити специфіку фікційного

світу, аби пізнати його цілісно. Поява кожної невідомої деталі, поступове розкриття закладених в основу тексту особливостей та закономірностей, сприяють його кращому розумінню. Сам процес читацького шукання належить до автономних процесів, що відбуваються завдяки формальному відчуженню автора.

Наративна специфіка літератури фактично є основою окреслення оптимального комунікативного простору. Очевидно, що «наратор представляє собою прийняте кантівською філософією гносеологічне припущення, що ми осягаємо світ не таким, яким він існує сам по собі, а таким, яким він пройшов через посередництво деякого споглядального розуму» [207, с. 12]. В. Ізер, покликаючись на міркування Ж. Пуле про унікальність привласнення досвіду «когось іншого», доходить висновку щодо потреби існування деякої субстанції погодження позицій: на думку Ж. Пуле, літературний текст набуває повноти існування тільки в читачеві [246]. Зрозуміло, що тексти вміщують ідеї, продумані кимось до кінця, але під час читання ми стаємо суб'єктом, який осмислює. Так зникає поділ на «суб'єкт – об'єкт», що є необхідною умовою будь-якого пізнання і будь-яких спостережень; усунення такого поділу ставить інстанцію читача в унікальну позицію, яка передбачає можливість абсорбування нового досвіду. Ідея, що у процесі читання ми повинні мислити думками когось іншого, привела Пуле до такого висновку: «Все, про що я думаю – частина мого мисленнєвого світу. А якщо я мислю думками, які, очевидно, належать іншому мисленнєвому світові, то цей світ є думкою в мені, хоч я не існував у ньому [...] Коли я читаю, я подумки вимовляю «я» і це «я», яке я вимовляю, вже не є мною» [53, с. 363]. Тому підхід до літературного твору як до феномена суголосся багатьох голосів, є чи не найбільш прийнятним для синтезу досягнень та пошуків, дотичних з наратологією напрямів дослідження: структуралізму, семіотики, феноменології та рецептивної естетики.

Орієнтація на читача є основною причиною кодування інформації у тексті, автор якого навмисне ховає деякі текстові зв'язки або взагалі відмовляється від них, створюючи натомість смислові мітки в області підтексту, другого плану твору. Тим самим він змушує читача приводити у дію неусвідомлювані, можливо,

ним самим механізми смислового синтезу, співпрацювати з ним і почувати себе співучасником творчого процесу, а значить, отримувати від цього задоволення і радість першовідкривача.

На думку Ізера, літературний текст неодмінно потребує читацької уяви. Саме вона і надає форми інтеракції корелятивів, накреслених у структурі порядку речень [53, с. 352].

Літературний текст закономірно виконує рушійну роль. Впродовж процесу читання він пробуджує наші власні здібності, спричиняючи у реципієнта поступове відтворення зображеного, фікційного світу. Така проекція є магістральним і невід'ємним компонентом у ході досягнення своєрідної системи координат твору. Вона, контур за контуром, промальовує елементи змодельованих реалій, що поволі набувають фактури у нашій свідомості, та обростають усе новими деталями. У результаті творчої активності виникає так званий «дійсний вимір тексту», котрий у жодному разі не варто безпосередньо ототожнювати із текстом. Нарівні з тим, його не можна прирівнювати із самою уявою. Дійсний вимір є нічим іншим, як результатом взаємодії водночас двох чинників: тексту та уяви [53, с. 353].

Зазначені складові щоразу доповнюють одна одну, співіснуючи у мікропарадигмі Satzdenken, себто речення-думка. Осягнувши посил фраз, що містяться у діапазоні речення, ми налаштовані забезпечити «продовження» думки, котра також має виявитися у формі речення. Потенційне речення напряду пов'язане із уже наявним. Таким чином, читання нагадує безперервну ланцюгову реакцію, де одна ланка уможлиблює іншу, кожна наступна частина визріває мимоволі, утім, так чи інакше, залежить від попередньої. Варто зазначити, що наші припущення з приводу ймовірного речення можуть істотно різнитися від речення, втіленого у тексті. Тому, у разі, коли втрата зв'язку таки вчувається, придумане речення розходить з тим, яке є насправді, у мисленнєвому потоці відбувається блокада. Утворена лакуна більшою чи меншою мірою має стосунок із бурхливим враженням або обуренням. Усунення блокади стає можливим тільки за умови повторного прочитання тексту [234, с. 32].

На перший погляд, може здаватися буцімто окреслений феномен виявляється лише у низці обсяжних, складних за побудовою, а відтак і викладом, творів. Проте схоже переконання хибне, позаяк навіть у зразках найбільш простих та коротких форм, приміром, оповідань, існує вірогідність того чи іншого типу блокади. Цьому є незаперечне пояснення: якою б не була розповідь, її жодним чином не можна передати чи то пак переказати у цілковитій повноті. Звідси випливає, що наявність пропусків апріорі є невідвратною. Саме вони і забезпечують динамізм оповідання. У разі, коли процес читання переривається, а реципієнт потерпає від відчуття невизначеності, на арену виходять наші внутрішні надбання. Ми отримуємо нагоду застосувати власні здібності. Таким штибом можна встановити зв'язки, котрі дозволяють заповнити лакуни, залишені самим текстом [53, с. 353].

Щоб потрактувати наратив, читачі зазвичай і займаються заповненням таких лакун. «У царині літературної теорії процес заповнення лакун набув широкої популярності. Головне, що його пов'язують із когнітивними намаганнями читачів. Від паралепсису Жерара Женетта до інформаційних лакун Майра Штернбера, від концепції порожніх місць Вольфганга Ізера до бурхливих обговорень навколо прогалин і акційних репрезентацій у працях Любомира Долежела і Девіда Германа. Ідея наративних лакун займає чільне місце серед наративних теорій» [251, с. 2]. Відповідно до неї, читач динамізує свої знання і досвід задля того, аби доповнити те, що залишилося недомовленим.

Заповнення лакун – справа винятково індивідуальна. Кожен читач замінює брак текстового елемента питомо своєю асоціацією або ж здогадкою. Наділення тексту приватними переживаннями має позитивний ефект. У читача помітно поживається цікавість, визріває повсюдна інтрига, а сам процес взаємодії із твором зазнає помітної динаміки. Слушно підкреслити, що один і той же текст має безліч рецептивних варіацій. Щоразу із новим читанням (різними читачами) кількість реалізацій тексту повзе угору. Те саме стосується і збільшення числа різноманітних інтерпретацій. Чим більший відрив між частинами тексту, тим більше зусиль доведеться докласти, аби замістити опущені елементи. Особливо

показовою ця віддаленість є у контексті постмодерністських напрацювань, де логічна єдність текстової тканини нерідко порушується. Виражена фрагментарність сучасних творів стимулює читача до безперервного пошуку затрачених зв'язків між різними фрагментами. Їхня схильність до алюзій провокує гру із читацькою свідомістю, в основі якої лежить реконструкція особистих спогадів, що передбачає емоційне розворушення. Наше розуміння тексту зумовлюється наявністю чуттєвого досвіду, що розглядається як джерело набуття знань. Емпіризм виконує роль спускового гачка у рецептивному механізмі. Без подієвих кластерів, що нашаровуються у нашій свідомості, здійснити читання, наріжним якого є переживання твору, неможливо. На думку Ізера, опанування тексту у зворотному порядку прямо посилається на наші упереджені думки, які безпосередньо розкриваються через його потрактування. Власне, інтерпретацію він і вважає основоположним елементом процесу читання [53, с. 354]. На думку Гадамера, «інтерпретація є нічим іншим, як складним стиком (місцем зустрічі) текстового і читацького горизонтів. Хороша інтерпретація – це завжди результат «злиття горизонтів» [225], що передбачає так зване «самозабуття» і неодмінно спрямований на визначення конкретної правди чи то істини. Єдність повного злиття і забуття представляються як певний ідеал. У багатьох інтерпретаціях цей ідеал ніколи не досягається» [251, с. 5].

Роман Інгарден підкреслює, що кожна інтерпретація або «конкретизація» [234] зосереджується навколо «плям невизначеності». Вони ніколи не можуть бути до кінця визначеними, оскільки сам літературний текст завжди залишається певною мірою невизначеним на усіх рівнях, наприклад, на рівні просторово-часових уявлень і описів. Варто сказати, що вони є невід'ємною частиною кожного художнього твору і кожного акту читання. Відтворення історії ніколи не може бути вичерпним. Відповідно, псевдовичерпна розповідь у межах художнього світу, ймовірно, не може бути прочитаною. Усе зумовлено тим, що надлишок інформації вбиває історії [251, с. 4].

Одним із першочергових обов'язків автора тексту можна вважати підготовку ґрунту до ненастанного залучення читацької уяви. Досягнення цього

ефекту зумовлюється використанням великого арсеналу нарративних технік та прийомів. Автор повинен надавати перевагу пунктирним лініям радше, аніж суцільним, залишати недомовленість, а не викладати усе як на долоні. Розгортаючи перед читачем панорамну картину, зловживаючи наскрізною деталізацією, автор не дає аніякої змоги читачеві для виявлення. Відтак цінність твору, як і самого автора, значно скоротяться. Вдаючись до надмірного викладу, автор поступово втрачає свого читача, який за інерцією тяжіє до маніфестації власних переживань, вичікуючи для неї слухної миті. Маніпулюючи засобами активізації читацької уяви, автор здатен втягувати читача у текст, таким чином реалізуючи різноманітні потенції тексту [53, с. 356].

Заповнюючи текстову канву максимальною кількістю штрихів, автор схиляє свого читача до однобокого сприйняття фікційної дійсності. Його позиція у цьому разі видається незаперечно авторитарною, а головний посил декларується як нав'язлива ідеологія.

На думку Ізера, написана частина тексту подає нам інформацію, а ненаписана – дає можливість уявляти речі, але без елементів невизначеності та наявності лакун у тексті, ми не здатні використати нашу уяву [53, с. 356]. Звідси випливає, що невизначеність та лакуни є ключем до відмикання читацького інтересу, а також позначаються на інтенсивності функціонування триєдиної структури: текст – читач – уява.

Тільки за умови творення ілюзій ми ладні забезпечити зрушення читання із мертвої точки і спричинити декодування фікційного світу. Задіявши свою уяву, ми уможливуємо розпізнавання, розкриття та розуміння непізнаного тексту. Тому, вдаючись до ілюзій, досвід, первинно закладений текстом, поступово стає зрозумілішим, бар'єр меншає. Ми отримуємо доступ до виміру, який раніше маркувався ізольованістю та завуальованістю. Розшифрування тексту є квінтесенцією реалізації процесу читання. Згущення ілюзій, себто збільшення її консистенції на різних рівнях, призводить до зближення із текстом. Зафіксований у його площині досвід набуває обрису «читабельності». А таке явище можна означити як справжній герменевтичний процес, при якому збагнути ту чи іншу

ситуацію під силу лише з огляду на амальгаму історичного, культурного та соціального аспектів, котрі знайомі читачеві.

Закцентуємо, що рівень підготовленості читача суттєво впливає на інтерпретацію частин твору та його цілісного сприйняття. Тому, зважаючи на те, що знання кожного реципієнта щодо певного явища чи події різняться, прочитання і сприйняття його, відповідно, теж залишається іншим, питомо індивідуальним та багатовекторним. Арсенал інтерпретацій одного і того самого тексту можна співвідносити із кількістю читачів, котрі, рухаючись від частини до цілого і від цілого до конкретної частини, намагаються осилити закладений автором зміст, пропускаючи його через фільтр власного світовідчуття. Відтак розуміння тексту передовсім передбачає не занурення у лінгвістичну площину, а інтроспективний екскурс, наслідком якого є досягнення розуміння себе самого. Процес читання за жодних кон'юнктур не можна зачислити до нейтральних феноменів. Осягнення твору є незмінно суб'єктивним та вмотивованим явищем, опертя якого складає наш емпіризм.

Цінність художнього тексту закладена в кількості читацьких інтерпретацій. «Як відомо, художні твори впливають не лише на розум, але й на почуття. Почуття, які викликають твори мистецтва, називаються естетичними. Те, наскільки цікаво зображено в художньому творі естетичне, залежить від таланту митця» [189]. Здатність своїми текстами викликати в читача естетичні емоції доводить мистецьку вартість цих текстів, а також літературний талант письменника.

Михайло Коцюбинський – один з небагатьох літераторів, котрий за допомогою імпресіоністичних смислових вражень та тонкої чутливості до світла, кольору і звуку, зображає внутрішній психічний стан своїх героїв. Мала проза письменника цікава вже тим, що має жанрову оригінальність: етюд, ескіз, образок, нарис, шкіц. Кожен текст відкриває свою індивідуальну історію та викликає ряд емоцій. Читач не може залишитись байдужим. Адже художньо змодельовані явища стають предметом його роздумів.

Естетичний ефект виникає тому, що в першу чергу працює читацька уява на основі поданої інформації, потім актуалізуються пам'ять та мислення. Сприймаючи текст, реципієнт може згадувати попередні події, може передбачати майбутні, а коли уявне не співпадає з реальним, то виникають контрастуючі (конфлікуючі) контексти. Гра контекстів – спосіб викликати естетичні реакції.

Дуже часто літературні твори ваблять читача ще й захопливими заголовками, спонукаючи до прочитання. Як тільки назва ідентифікується у свідомості, одразу виникає проекція майбутніх подій твору, такий собі наративний прогноз. Проте, коли події тексту не виправдовують читацькі очікування, то в конкретного реципієнта процес читання викликає особливі естетичні реакції (сум, радість, відчай, жаль, співчуття та ін.), котрі на завершенні приводять до певного ефекту – невизначеності, незавершеності тощо. Перейдемо до аналізу текстів.

2.1. Ефект невирішеності (етюд «Цвіт яблуні»)

Ефект невирішеності – тип естетико-емоційної імпліцитної читацької реакції, котра демонструє стан катарсису завдяки залученню читацьких сфер сприймання (чуття, пам'ять, мислення) на основі градаційного нагнітання контрастів (кольору, звуку, простору), ретроспекцій, художніх деталей, синтезу мистецтв (літератури, музики, малярства).

Сюжет етюдів складний психологічно. В батька помирає донька. Про це дізнаємося уже з третього рядка: «Там, у жінчиній спальні, вмирає моя дитина» [66, с. 169]. Чоловік стає жертвою обставин, котрі порушують його душевний спокій. Зовнішній світ (в тому числі і фікційний: придуманий роман) чинить психологічний тиск на головного героя. Він тиняється по кабінету, сприймає різні звуки, що доливають зі спальні та нагадують про неминуче, і свідомо сам бажає смерті дитини («Коли б швидше кінець!..» [66, с. 169]). Фіксуємо думки героя («Я не чую своїх ніг, не керую ними, вони носять мене самі, мов заведений механізм, і

тільки голова моя, мов павук павутиння, снує мереживо думок» [66, с. 170]), звуки в кімнаті та поза нею, участь інших персонажів (помічниці Катерини, дружини, лікаря). Опис неминучості доволі тривалий (чотири сторінки), аж поки дитина дійсно помирає: «Я мчусь наосліп, все перекидаю, б'юся руками об двері й наскакую на жінку, що в істеричному нападі ламає руки... Я все розумію... Аж ось кінець» [66, с. 173]. Далі – заспокоювання дружини та прощання з померлою. До цього моменту прочитане не викликає у читача бурхливих реакцій. Проте зауважимо, що відбувається далі. Батько думками повертається у минуле і згадує щасливі моменти, проведені з донькою у квітучому саду («Ще недавно, усього шість – ні, п'ять день, як вона бігала тут, у саду, і я чув лопотіння її босих ноженят... Ще недавно – просто, здається, вчора було – стояли ми з нею під нашою любимою вишнею...» [66, с. 174-175]). Він закарбовує в пам'яті рідну кровинку такою, якою вона була («Я не забуду щастя дотику до її шовкових кучерів, не забуду її душу, що дивилась крізь сині очі, – моєї душі, тільки далеко кращої, чистішої, невинної» [66, с. 175]). На початку твору дитина сприймалася як простий об'єкт, після ретроспективного моменту – як людина. Відбулося, так би мовити, своєрідне оживлення. І саме в цей момент виявляємо той ефект тексту, заради якого втілено задум: читач переживає катарсис – біль та емоційне потрясіння, викликане спогадами про дівчинку, змушує душу очиститись, набути певного виховання. Якби ця інформація була розміщена на початку новели, ефект був би зовсім не той, а точніше – його не було б. Реципієнт, якому одразу все відкривається, не здатен змусити у собі викликати якісь почуття. Ось чому Михайло Коцюбинський побудував усе саме так, а не інакше.

Далі проведемо цілісний наративний аналіз тексту, щоб визначити, якою технікою досягається естетичний ефект. Структура тексту ґрунтується на таких психологічних елементах: чуття (суб'єктивне сприйняття картини світу); пам'ять (пригадування, ретроспекція); мислення; сприймання читача (рецепція).

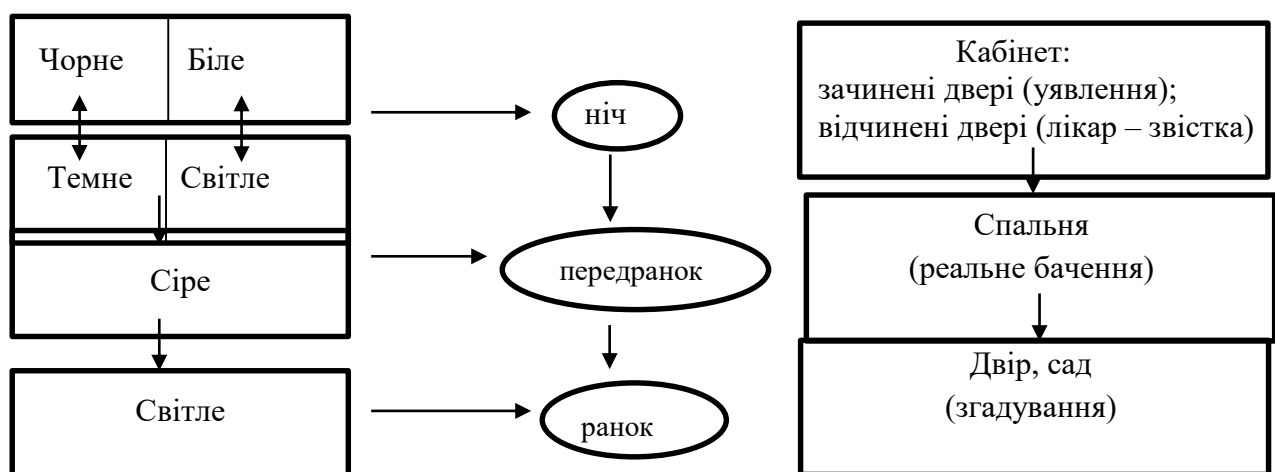
Ці сфери взаємопов'язані між собою і разом творять імпресіоністичний колорит, що викликає в реципієнта найперші враження та відчуття. Доцільно кожну описати окремо.

З першого ж речення герой повідомляє нам, що він герметизується від усіх («Я щільно причинив двері од свого кабінету» [66, с. 169]). Його свідомість перебуває лише в межах замкненого кабінету – внутрішнього простору. Хата здається йому каютою корабля. Він стає винятково чутливим до всього, немов струна («...чуткий, як настроєна арфа, що гучить струнами од кожного руху повітря» [66, с. 169]). Видається, що перед нами настроєвий музичний інструмент, котрий ловить кожен долинаючий звук і психологічно його відтворює. Це простежується далі («Коли ви в горі, коли ви щохвилини сподіваєтесь якогось лиха і душа ваша напружена, мов струна на струмені, раджу вам зупинити годинники» [66, с. 171-172]; «Я роблюсь занадто чутким, мої очі помічають те, чого раніш не бачили» [66, с. 172]). Тобто, у героя повна налаштованість на максимальне сприймання. Його різні симптоми – це певні прояви імпресії – те, за чим ми здогадуємося, що він налаштований. Це підтверджується уявленнями: «я прислухаюсь», «мені здається», «я приклав ухо», «я стрепенувсь», «мене морозить».

Таке сприймання будується на контрастах. Вони фігурують у кольорах, звуках, бажаннях, почуттях, думках, просторі. Водночас вони є внутрішніми і зовнішніми, динамічними та статичними.

Контрасти кольору градаційно можна передати рисунком.

Рисунок 1



Етюд розпадається на три частини: три кольори (чорний, сірий, світлий), три частини доби (ніч, передранок, ранок), три зміни простору (кабінет, спальня, двір). Одне поступово замінює інше по висхідній і так наближається до фіналу.

Спочатку автор вводить нашу свідомість в темні тони, які чергуються з білими («Моя лампа під широким картоновим абажуром ділить хату на два поверхи – вгорі темний, похмурий, важкий; під ним – залитий світлом, із ясними блисками і з сіткою тіней» [66, с. 169]). Потім – «чорні вікна», «чорне море» – асоціації свідомості в замкненому просторі. Контраст спадає, коли все стає сірим («Вікно сіріє. В хаті все так само, як і досі було: так само нагинається од руху повітря жовте полум'я свічки, так само хилитаються тіні й висить морок, а проте є щось нове. Певно, сіре вікно» [66, с. 172]). На даному етапі виникає подвійний ракурс уявлення: розповідач виходить за межі суб'єктивного – стає об'єктом (бачить себе зі сторони) («Я бачу навіть себе, як я ходжу з кутка в куток поміж непотрібними мені й наче не моїми меблями; бачу своє серце, в якому нема найменшого горя» [66, с. 172]). Двері порушують межу замкненого простору («двері од кабінету рипнули» [66, с. 172]) і розповідач переміщається в інший – до спальні. Цьому сприяє лікар – як певний вісник, котрий не залишає надії («Нема рятунок? Нема, – кажуть його чесні очі» [66, с. 172]).

Третя стадія контрастів – білих, світлих, котрі асоціюються зі справжнім життям, – настає уже під ранок: «... і несміливе світло раннього ранку, що обняло сіру ще хату... і забуту на столі, незгашену свічку, що крізь зелену умбрельку кидає мертві тони на вид дитини... і порозливану долі воду, і блиск свічки на пляшці з лікарством...» [66, с. 174]. Приклад речення демонструє яскравий малярський момент: тони і бліки свічки відображаються на воді та пляшці, немов на справжній картині. Світло налаштовує батька-розповідача на реальне сприйняття та розуміння. Відбувається екскурс в минуле – спогади про щасливі життєві моменти з дитиною. Свідомість батька виштовхує реальні ситуації назовні. Так, він звільняється від напруги. Проте не звільняється читач, а навпаки – досягає кульмінаційного моменту. Картини минулого пронизані ніжністю, ласкою та чистотою, і це не може не викликати якнайщиріших почуттів до

крихітки. Навіть теперішнє наповнене напруженою емоційною сферою: «То ти тут лежиш, моя маленька! Якою ж ти великою стала, як ти виросла зразу, наче тобі не три роки, а цілих шість...» [66, с. 175]. І знову на підтвердження контраст кольору: «В її головах горить світло. Се чудне, неприродне, бліде, мов мертво, світло серед білого дня. Тремтячим блиском воно цілує мертві щічки» [66, с. 175].

Іншою важливою імпресіоністичною деталлю постає звуковий контраст, що має чимало виявів у тексті. Адже за допомогою звукових відчуттів батько-розповідач намагається досягнути і передати нам реалії зовнішнього світу. Свист дитини, що гине, найчастіше тривожить його увагу («А свист не вгаває. Я його чую й крізь зачинені двері» [66, с. 169]). Найменший шелест або стук змушує серце батька завмирати. Створюється внутрішній тривожний стан, котрого попри все хочеться позбутися («Я знаю – то тривога. Вона держить у своїх обіймах навіть хатне повітря, й так хочеться вибитись з-під її гніту, вийти з дому і скинути її з себе!...» [66, с. 170]). Ще один особливий звук передає «калатало нічного сторожа»: «Скільки віків будить воно нічну тишу своїм дерев'яним язиком, скільки людей, поколінь пережило...» [66, с. 170]. В розповідача з цього приводу виникають асоціації – далеке минуле пращурів. Він подумки переноситься у минуле, як тільки будь-який сторонній звук порушує тишу («Щось грюкнуло дверима й полопотіло босими ногами...»; «Щось переливається, і дзвенить відро залізною дужкою» [66, с. 171]). Ряд контрастів активізує увагу читача: «І знов усе тихо, коли б не той свист здушеного горла, не те сичання чигаючої смерті...» [66, с. 171]. Очевидно, що людина не здатна витримати такої психологічної напруги, котра посилюється з кожним порухом. Однак герой не може цього уникнути і не хоче, оскільки той зловісний свист – все ж таки остання надія на ще жевріюче тендітне життя («А тим часом я цілком певний, що я 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» [66, с. 171]).

Звукове тло підводить до переломного моменту у розвитку дії – кульмінації («Годинник у столовій пробив другу. Голосно, різко. Сі два дзвінки впали мені на голову, як грім із неба, як ніж гільйотини. Вони мене мало не забили» [66, с. 171]).

Адже перед тим фіксуємо тишу: «Не чую свисту, затихло калатало...» [66, с. 171]. Тобто, динамічний контраст знову змінює структуру тексту. Нагадуванням про трагічне час порушив спокій розповідача, активізувавши його свідомість. Свою реакцію розповідач фіксує зверненням до читача: «Коли ви в горі, коли ви щохвилини сподіваєтесь якогось лиха і душа ваша напружена, мов струна на струменті, раджу вам зупинити годинники» [66, с. 171-172]. Спокій потривожено, свідомість знову повернулася до реальності: «З-перед очей моїх пропали зелені луки, і я знов почув далеке калатало...» [66, с. 172]. Сірий смуток далі навіює очікування неминучого. Батько втішає дружину і водночас знову мучить себе риторичними запитаннями: «Хто її забирає? Кому потрібне її життя?..» [66, с. 172]. Так триває до наступного звукового перелому, котрий повідомляє про той «очікуваний кінець», що стільки мучив головного героя («Раптом дикий крик, крик матері, викидає мене з крісла. Ноги мої мліють, але я біжу... Я мчусь наосліп, все перекидаю, б'юся руками об двері й наскакую на жінку, що в істеричному нападі ламає руки... Я все розумію. Аж ось кінець» [66, с. 173]). Емоційний настрій звукового образу передає мотив втрати, яка, так би мовити, стала причиною полегшення страждань батька. Завершення, яке умовно можна назвати метою для розповідача, відбулося. Тепер він звільнився від напруги, тривоги та муки. Підтвердження бачимо уже в наступному реченні: «Ну, з тою мені вже нічого робити, треба заспокоїти жінку» [66, с. 173].

Звукові образи для створення такого враження втілюються в індивідуальному мисленні письменника та блискучій імпресіоністичній техніці. Тому текст потребує вдумливого слухового та зорового прочитання. Звукові образи відображають своєрідність стилю Коцюбинського, який можна охарактеризувати як синтез мистецтва слова і звуку. Вони фіксують емоційний стан героя, стають засобом пробудження почуттів читача, ефективно ускладнюють художній образ, що потребує домислювання, і використовуються для посилення імпресіоністичного враження.

Нанизування контрастів роздвоює думки розповідача. Мабуть, ніхто не побажав би смерті своїй дитині, тим більше такій крихітці. Свідомість батька

конфліктує: з одного боку, бажання перемоги життя над смертю, з іншого – несвідоме бажання смерті доньці: «Таке покірливе тепер, котенятко... Се мені крає серце. Коли б швидше кінець!..» [66, с. 169]. Як ми уже зазначили, герой герметизується (закривається від всіх) від зовнішньої напруги. Проте він добре відчуває внутрішній простір дому. Виникає бажання поринути в невідомість, на деякий час про все забути. Таким чином, знову маємо протилежність бажань: «...так хочеться вибитись з-під її (тривоги) гніту, вийти з дому і скинути її з себе!..» [66, с. 170]. Роздвоюються також і думки: потрібно цінувати останні хвилини життя рідної кровинки, а мислиться про щось стороннє («Про що я думаю? Я думаю про щось чуже, стороннє, неважнє, а проте тямлю, що я не забув свого горя. Якісь голоси говорять у мені. «Чи не хочете оселедця?» Що? Якого оселедця? Я не задумуюсь над тим» [66, с. 171]). Думки виникають зі згадуванням уже калаталом, що навіює минуле: «...тільки голова моя, мов павук павутиння, снує мереживо думок» [66, с. 170].

Особливу роль відіграють просторові контрасти. Все, що відбувається навколо наратора змінне, рухоме, а його тіло ніби не хоче підкорятися мінливості зовнішнього світу і перебуває в стані спокою («Я не чую своїх ніг, не керую ними, вони носять мене самі, мов заведений механізм...» [66, с. 170]).

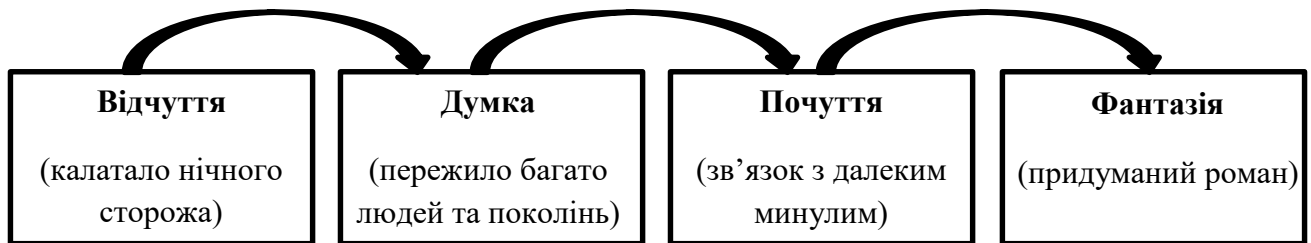
Така нагромаджена зміна контрастів створює напругу. Оскільки читач не знає, що відбуватиметься далі, його свідомість починає прогнозувати різні думки, і напруга зростає, коли вони не справджуються. В цьому проявляється майстерність наративної техніки, котрою письменник намагається викликати враження у читача.

Чуття (суб'єктивне сприйняття героєм картини світу) передають особливості імпресіоністичної техніки за допомогою психічного стану розповідача, зумовленого його переживаннями, враженнями, передчуттями та усвідомленнями.

Відчуття зовнішнього світу стимулює думки, спогади, уявлення. За мереживом думок маємо наслідок сприймання. Взавши до уваги невеликий

уривок тексту (від слів «А я ходжу» до – «Вона відчуває...»), будуюмо його схематично.

Рисунок 2



Відчуття і почуття яскраво продемонстровані в наступному абзаці: «Однак мене морозить... Щось од спини розлазиться холодними мурашками по всьому тілу, і щелепи трясуться... 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, і в очах крутиться гірка сльоза...» [66, с. 170]. Розповідач жаліє себе через те, що відчуває самотність і безвихідь. Як зазначає Юрій Кузнецов, «висвітлюючи психічну сферу героя, письменник постійно «включає» емоційно-почуттєву складову, показує переживання через потік світосприйняття» [86, с. 155]. Зауважимо, що чуттєва складова взаємодіє з іншими психічними виявами людини – свідомістю, підсвідомістю, самосвідомістю.

Однак частина тексту представлена як уявлення героя, тобто він не бачить, йому здається. Створювати уявлення допомагають різні звуки, про які уже йшлося в контрастах. Зорові чуття виникають лише, коли він покидає кабінет (бачить лікаря, дружину, мертву дитину) та рухається до саду. Отже, зір фіксує все реальне. Разом із руйнуванням замкненого простору (відчинення дверей і забирання лікарем-вісником надії) ми стикаємося з фізичним баченням наратора – фіксуванням його думок про майбутнє. Підтвердженням слугує втішання дружини: «Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть...» [66, с. 172]. Почуття безвиході психологічно ламають людину. Внутрішній стан передається риторичними окликами («Сто чортів! Се насильство!»), запитаннями («Що ж воно – кінець?») Герой не витримує («Геть, геть із дому якомога швидше...»)[66,

с. 174]) і тікає у світлий, чистий простір – сад. Зорові чуття передають реальність. Усе навкруги цвіте, тепліє, щебече (слухові чуття)... Герой прикладає до щоки холодну від роси квітку (дотикове чуття) і порівнює цвіт з життям дитини. Природа радіє, а батько плаче. Знову маємо контраст і водночас парадокс: зтяжне горе не викликало батьківських сліз, а радість змогла («І чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи. Я плачу» [66, с. 174]). Як стверджує сам розповідач, це сльози полегшення та звільнення.

Динаміка, перебіг процесів у психічному світі героя та роздвоєння його свідомості зумовлюють чергування вражень, поєднання контрастних відчуттів і кольорів. Така палітра людських почувань збуджує емоційну сферу читача, змушуючи його теж думати, відчувати та уявляти.

Найважливішу роль у сприйманні тексту відіграє пам'ять – психічний фіксатор, котрий закріплює, зберігає і відтворює акумульовану інформацію та дає можливість її повторного застосування в життєдіяльності людини. Зворушливі батькові спогади про дівчинку з'являються лише наприкінці твору. Так задумано для читацького естетичного ефекту. Смерть дитини – це просто факт («Ну, що ж – сталося. Факт. Може, їй ліпше тепер. Хіба я знаю?») [66, с. 174], важливим було її життя, закарбоване в спогадах, котрі напружено стимулюють почуття реципієнта. Згадки починаються з фрази «а от тепер...». Фрагмент з пам'яті (всього п'ять речень) проносить перед нами частину життя дівчинки: «Хіба я можу забути, як вона, роздягшись на ніч, приходила до мене сказати на добраніч, у коротенькій сорочечці, вся тепла й рожева, з голими рученятами і з пухкими ніжками» [66, с. 175]. Реченням «То ти тут лежиш моя маленька!» батько повертається з минулого в теперішнє і відчуває, що наявний перед ним об'єкт, абсолютно йому чужий («Я почуваю, що воно 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 лишилось у моїй пам'яті, відбилось там золотим промінням...») [66, с. 175-176]). Такі почуття, здавалося б, не варті рідної дитини. Проте пам'ять має дивовижну здатність акумулювати десь глибоко в душі те, чого інколи не хочеться переживати: «А моя пам'ять, той нерозлучний

секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицах, і мій дивний настрій...» [66, с. 176].

Фікційний світ розповідача відкриває читачеві процес мислення. Вплітаючись у реальність, фікція представляє роль персонажа-письменника, який обирає матеріал для задуманого роману. Два суб'єкти – реальність і фікція – постійно змагаються між собою. Придуманий мисленнєвий процес з'являється одразу після почуттів з далеким минулим пращурів (попередня схема): «Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилась раптом із великого міста у глухому містечку?» [66, с. 170]. Отже, фікційний світ є стимулом відчуттів. Представлений сюжет для батька – горе, а для письменника – матеріал (контраст знову втручається в структуру: батько страждає, письменник радіє). Пам'ять теж активізує наратив. Помічаємо це у двох прикінцевих фрагментах: 1) «Все воно здасться мені... колись... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя...» [66, с. 174]; 2) «Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здасться тобі... колись... як матеріал...» [66, с. 176]. Фізичне бачення батька виявляється для нього мертвим, а фікційне бачення письменника постає йому живим. «Автор ніби рентгенівським промінням просвічує мозок письменника, показує функціональність його творчого інтелекту, безвідмовного і вічно заведеного спостережницького апарату» [38, с. 131].

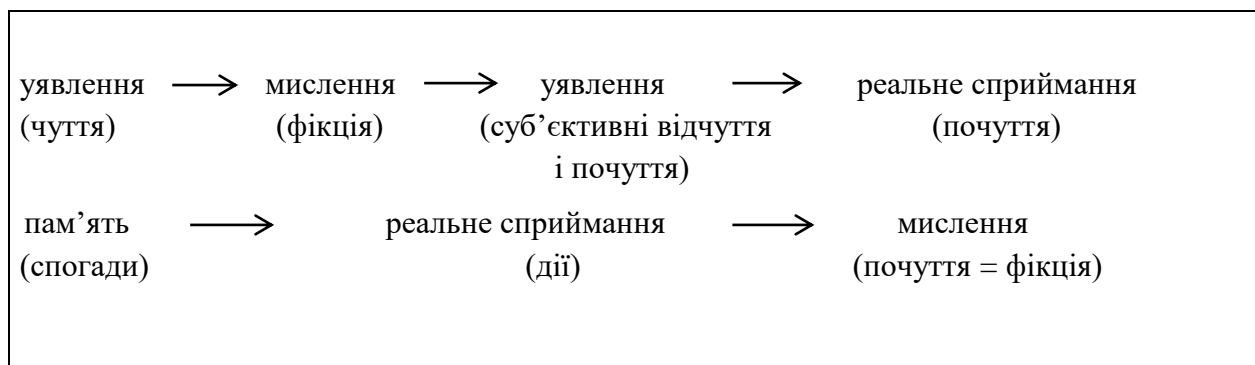
Ролі батька та письменника, а також представлені ними реальний та фікційний світи, дуже важливі в тексті, адже їх конкуренція змушує читача вагатися: кому повірити і яку стратегію обрати. Останнє речення етюду вирішує ситуацію: «Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?» [66, с. 176]. Лунає вибачення від батька і від письменника. У такий спосіб ці дві ролі примиряються.

Дослідниця Віра Агеева дотримується іншої думки: «Закінчується етюд діалогом двох я, двох шарів свідомості. Перемагає поклик творчості, бо це поклик самого життя. І батько примиряється з перемогою могутнього суперника – митця.

Йому застається лише просити прощення у страченої дочки...» [1, с. 13]. Літературознавиця вважає, що герой усупереч власній волі мусить змиритися з торжеством письменницьких переживань над батьківськими, адже кожен з них ніби окрема індивідуальність. Науковець навіть не допускає думки щоло примирення: «Кожен з них є носієм своєї «правди», своїх переконань. І над цими правдами немає й не може бути підсумовуючої оцінки всевідаючого автора, деміурга, здатного примирити всі суперечності, розв'язати вузли й відділити праведних од неправедних» [1, с. 13].

Схематична структура твору із проаналізованими психологічно-нарративними елементами виглядає так:

Рисунок 3



Творча манера Михайла Коцюбинського та його імпресіоністична техніка визначається взаємодією ритму та смислу, ліричного переживання та його інтонаційної моделі.

Рецепція читача спрямована на імпресіоністичне влаштування тексту. Читач поступово сприймає побудовану наратором модель світу. У нього також виникають враження від звуку та кольору. Але здебільшого ми виділяємо подвійний ракурс сприймання: читач мусить уявити те, що уявляє розповідач. В даному випадку всі органи чуттів повинні налаштуватись чіткіше, щоб не опустити жодної деталі. Наприклад, подвійний контраст: «Посеред хати, на великому подвійному ліжку, на білих ряднах, лежить моє кришенятко, уже посиніле» [66, с. 173]. Велике протиставляється з крихітним.

При сприйманні тексту в читача одразу з'являється напруга. Згодом її підсилює градаційна зміна контрастів (кольору, звуку, бажань, думок, почуттів), доводячи до кульмінації. З фактом смерті напруга зникає. Катарсис можливий тоді, коли свідомість сприймає напругу, дозволяє їй посилюватись, доходить до піку і зникає. Читацька свідомість рецептує нараторську і, таким чином, перша формує своє комплексне враження різнорідних відчуттів – явище синестезії. Така стратегія письменника – викликати в реципієнта бажаний ефект.

У «Цвітові яблуні» наявні три предмети, котрі виступають важливими деталями і не можуть бути не помічені читачем: двері, лампа та годинник. Двері – це межа між внутрішнім (закритим) та зовнішнім (відкритим) світами:

- герой «щільно причиняє двері» – герметизується в обмеженому просторі;
- «двері од кабінету рипнули» – наявність реального світу.

З лампою безпосередньо пов'язане життя дитини:

- дитина згасає, доживає останні хвилини – «лампа починає чадіти й гаснути» [66, с. 171];
- «Я чую, що тріщить гніт, і бачу, як блимає світло – то підіймається, то падає, мов груди моєї дитини» [66, с. 171];
- «...мені здається, що в той мент, як воно (світло) погасне, одлетить душа моєї Оленки» [66, с. 171].

Простежується зв'язок: те, що відбувається з предметом, те й відбувається з людиною. Батько не витримує і сам гасить лампу, немов наближує той зловіщий фінал.

Ще одна художня деталь – годинник – вісник часу і водночас неминучої катастрофи. Він кардинально порушує тишину, повертає в реальність розповідача і стимулює стривоженість в читацьких уявленнях. Цьому предмету відведена чи не найважливіша роль – передача кульмінаційної точки.

Цінного значення в етюді Михайло Коцюбинський надав самому цвітові яблуні як символу. Загалом квітування яблунь символізує весну, яка своїм приходом дарує ніжність, тепло, красу. Твір закарбовує набагато глибший сенс.

По-перше, квітучий сад – це вільний простір, в який виривається змучений батько-розповідач, відновлюючи свою життєву силу. Серед яблуневого цвіту психологічна напруга зникає, органи чуттів стають гострішими: «Так тепло, так радісно. Птахи щебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лиця» [66, с. 174]. Саме тут, серед радісної природи, він дає волю емоціям – плаче над неминучим батьківським горем.

По-друге, цвіт яблуні – це цвіт дитини (символ життя). Пелюстки обсипаються, життя відходить: «Рожеві платочки от грубого дотику руки обсипаються і тихо падають дотолу. Хіба не так сталося з-життям моєї дитини?» [66, с. 174]. Але батько закарбував у пам'яті образ живої доньки, яку ніколи не забуде: «Я не забуду щастя дотику до її шовкових кучерів, не забуду її душі, що дивилась крізь сині очі, – моєї душі, тільки далеко кращої, чистішої, невинної» [66, с. 175].

По-третє, зіставляючи метафоричні образи інтерпретації тексту, цвіт можна вважати втраченим раєм. Простежується ще один контраст: з одного боку, могила (прямого вказування немає, але факт смерті це передбачає), з іншого – рай («Може їй ліпше тепер? Хіба я знаю?»). Тобто цвіт настільки уособлює в собі світлість, чистоту та довговічність, що відкриває перед реципієнтом окремий світ, у якому життя цінне своєю вічністю. Батько ніби і прагне наповнити уже неживе тіло частинкою того далекого світлого простору: «Я обкладаю її цвітом яблуні зі всіх боків, засипаючи тими квітками, такими ніжними, такими чистими, як моя дитина» [66, с. 175].

У створенні мистецьких шедеврів літературна техніка має спільні риси з живописною. Важливою постає композиційна структура, зображення окремих моментів, створення світлових та кольористичних вражень. Сприймання літератури триває в часі, а сприймання малярського твору – одномоментне.

Створюючи етюд, Михайло Коцюбинський мислив не тільки як літератор, а й як маляр. Живі малярські елементи тексту слугують підтвердженням цього. Ось найяскравіші моменти, за якими можна простежити живописну картину:

1. Моя лампа під широким картоновим абажуром ділить хату на два поверхи – вгорі темний, похмурий, важкий; під ним – залитий світлом, із ясними блисками і з сіткою тіней [66, с. 169].
2. В хаті стає темніше, пропали блиски й різкі тіні, на всьому ліг сірий, сумний колорит [66, с. 171].
3. Я бачу скляний уже погляд напівзакритих очей а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту... і все записують... І те велике ліжко з маленьким тілом, і несміливе світло раннього ранку, що обняло сіру ще хату... і забуту на столі, незгашену свічку, що крізь зелену умбрельку кидає мертві тони на вид дитини... і порозливану долі воду, і блиск свічки на пляшці з лікарством... [66, с. 174].

Всі три приклади вказують на досконале володіння Михайлом Коцюбинським технікою кольору. Світлі (білі), сірі і темні контрастні тони маркують напружене мислення розповідача. Особливо яскравий третій приклад, що передає живі малярські бліки (блиск свічки одразу на кількох предметах). Відтінки, переливи та найтонші переходи з одного кольору в інший, які можна було б нанести на полотно, письменник зобразив у своєму етюді. Саме так побачила це психічна сфера його героя (а, отже, і авторська). Погоджуємося з думкою Ю. Кузнецова: «Перебіг процесів, які відбуваються в психіці героя, у творах Коцюбинського виступає на передній план, а відтак зумовлює й імпресіоністичні художні засоби – світлотінь, мерехтіння кольорів, несподівані ракурси і т. ін.» [86, с. 168]. Наративна техніка побудована саме так заради читацької рецепції. Тож маємо всі підстави говорити про значимість імпресіоністичної техніки, котра змушує читача постійно напружуватись і переживати ряд емоцій.

Стосовно визначення окремого ефекту в етюді, варто зазначити ось що. Як уже згадувалось, після смерті дитини батько не сприймає її близькою та рідною, а навпаки – «воскове тіло стало чужим». Тут помітне певне відчуження героя та його перехід до іншої сфери діяльності. Він говорить про фіксацію всіх подій в пам'яті, подальше їх застосування «як матеріал» й, очевидно, переходить у свій

віртуальний творчий світ. І, видно, доцільно погодитися з думкою Віри Агеєвої про перемогу поклику творчості. Однак наратор намалював дивний стан трансформації, за яким читач не може остаточно визначити конкретних дій персонажа. Це також підтверджує констатація героя «У нас ще будуть...». Реципієнт мислить: «Що буде? Діти чи тексти?». Залишається лише припускати. Таким чином, виявляємо ефект невирішеності.

2.2. Ефект невизначеності (етюд «Невідомий»)

Ефект невизначеності – тип естетико-емоційної імпліцитної читацької реакції, котра активізує уяву та відображає процес виявлення і заповнення наративних лакун для розпізнавання, розкриття та розуміння непізнаного тексту. Хід осмислення відбувається за допомогою когнітивних стимулів: чергування контрастів, нанизування образів, синтезу мистецтв, використання ретроспекцій, рефлексивно-асоціативного викладу.

Процес сприймання тексту імпліцитним читачем найчастіше відбувається спонтанно, фрагментарно та необґрунтовано. Подібна розповідь нерідко будується у формі «потoku свідомості». До таких творів належить етюд «Невідомий», в якому ми досліджуємо особливості емоційної невизначеності.

«Замкнувши героя в чотири стіни, письменник вдається до майже «мікроскопічного» дослідження його душевних порухів» [45, с. 289]. Увага фокусується на враженнях, емоційних відчуттях, ретроспекціях та уявленнях. «Письменник культивує такий художній принцип, як перехід від знаковості сюжету до знаковості мікрообразу: замість усезнаючої постаті автора та впевненого авторського голосу домінує слово та суб'єктивне бачення персонажа» [44]. Композиційно твір «зітканий з моментальних внутрішніх вражень від стану душі невідомого героя» [89, с. 70].

Наратор етюду «Невідомий» першою фразою («До чого? І звідки бажання?») викликає в читача відчуття невизначеності. Далі за текстом намагаємося розтлумачити суть поданих риторичних запитань. Тема життя і смерті, боротьба між цими вічними категоріями, що трактується далі, представляє нам розв'язку: «Життя лишилось за сими мурами, а тут, серед сірих холодних стін, замкнулась зо мною смерть. Я не боюсь її. Я кликав її на праве діло, і вона прийшла. Узяла жертву, а потому, як вдячний пес, прибилась до моїх ніг... Тепер вона зо мною. Що ж, дивись там з чорних кутків на мою тінь, чигай на мене кривавим оком... Се тобі нагорода» [66, с. 257]. Тобто, ми дізнаємося, що герой прирік себе на смерть («...прибилась до моїх ніг... Тепер вона зо мною») через якийсь вчинок (швидше за все – вбивство: «узяла жертву»). Перебуваючи у стінах в'язниці, він згадує.

Як і в «Цвітові яблуні», знову виокремлюємо подвійний фокус сприймання: «...бачу своє тіло, простягнене на ліжку, свої великі ноги, узуті у черевики, свої руки, якими я...» [66, с. 257]. Свідомість персонажа намагається зафіксувати свій емоційний стан на папері: «...як мені хочеться взяти перо, обмокнути його у блакить неба, в шумливі води, в кров свого серця і все списати, востаннє списати, що бачив, що почував» [66, с. 257]. Митець накопичує події власного життя для задуманого твору: «Се буде мій твір, може, кращий за ті, які читали люди, се буде повість для єдиного читача, найбільше вдячного і чуткого» [66, с. 257]. Твір неабияк важливий для розповідача-митця, адже він – «нитка, що єднає смерть із життям», своєрідний міст між світлим і темним, радісним і смутним, живим і неживим. Однак спраглому не дають паперу («Клапоть паперу, тільки клапоть паперу... Гей, ви, тюремники! Не можна? Що? Людині, що має вмерти?») [66, с. 257]) і він змушений нанизувати думки («Ну, що ж! Може, се й краще. Буду лежати і буду низати, немов намисто, разки моїх думок, без слів, без чорнила і без паперу» [66, с. 257]). Звідси – етюдність та фрагментарність фраз, уривчастість, емоційна наснаженість мови. Отже, лінія персонажа-письменника як лейтмотив знову фігурує в імпресіоністичному етюді М. Коцюбинського.

Фрагментарний нарратив подій починається із фрази «Як раптом залунали всі голоси...». До цього була вступна частина: повідомлення про злочин та бажання все занотувати. Ініціювавши вбивство («...хто візьме на себе? «Я». То з моїх грудей пекучим льодом вирвалось «я» [66, с. 258]), розповідач кинув собі виклик – власне самогубство, що в його уявленні постає символічним: «І зразу встала стіна між мною й товаришами, між мною й життям. Цокнув замок, і в серці замкнулась рішучість» [66, с. 258]. Символічною також є номінація «невідомий», що ідентифікується з назвою твору, іменує розповідача, про якого ми нічого конкретного не знаємо. Повтори знаходимо в таких контекстах:

1. «Обійми і поцілунки, а за кілька годин я уже їхав, той «невідомий», що... і т. д.» [66, с. 258].
2. «Змішавсь з юрбою й ходив. Сірий, чужий, невідомий» [66, с. 258].
3. «Тепер щодня я серед люду, сірий, чужий, невідомий» [66, с. 260].
4. «І знов блукав. Самотній, сірий і невідомий, немов далека і бліда тінь» [66, с. 260].
5. «Мамо!. Тс... тихо... я невідомий...» [66, с. 261].
6. «І щез з-перед мене противний профіль... Що? Щез? Геть все із серця! Я – невідомий...» [66, с. 262].

Герой стає невідомим тоді, коли викликається вбити, а, отже, втрачає самого себе. Невизначеність підтверджується відсутністю професіоналізму та продуманого плану («Не все відразу. Плану не мав» [66, с. 258]). Авторська недомовленість та певні натяки уточнюються системою рефлексивно-асоціативних думок розповідача.

Схвильований стан людини переноситься на природу: «Так, було холодно... Сонце стояло якесь безпомічне і нерішуче. Боялось навіть моргнути...» [66, с. 258]. Художні картини представлені контрастами, які щоразу чергуються в контексті «світле – темне». Світ у сприйнятті Невідомого то сумний, коли він усвідомлює свою загибель, то радісний, коли згадує світлі моменти життя, що поступово ним втрачаються. Оточення навколо теж сіре, сумне і невідоме. Місто видається могилою, до якої незабаром потрапить: «Оглядав город, тепер мені

близький так, як могила, город, в якому будинки збилися у масу, як вівці у холод» [66, с. 258].

Невідомий самоідентифікує себе з жертвою, намагаючись дізнатися її місце проживання, звички, час відпочинку тощо. Уявлення про світ на даному етапі знову сумне: «...дім вороже дивився на мене рядами чорних холодних шибок» [66, с. 258]. Перші вказівки про житло наштовхують на визначення жертви: це багатий держслужбовець. Підтвердженням слугує опис: «І я знайшов будинок, де він живе. Жовтий, великий, холодний. Казенна будка й казенний сторож, що грів свої руки і скрипів по снігу взад і вперед, як пес на ланцюгу» [66, с. 258].

Невпевненість думок розповідача підсилює рефрен «Ага! Се я сказав? Ні, лиш подумав» [66, с. 258]. Він з'являється під час роздумів про обов'язок задуманої справи, змушує героя ще раз замислитись, відчутти важливість власних дій.

У тексті виявлено два натяки про мотив вбивства:

- 1) «Мені хотілось очима звалити стіни, побачить того, за ким курились села, за ким люди, як цьковані звірі, стікали кров'ю» [66, с. 258, 260];
- 2) «Бо всі його знали, бо всім він був ненависний, усім шкодливий, і всі на нього гарчали, як полохливий пес, що боїться вкусити» [66, с. 260].

Проте такий недоокреслений опис не дає можливості читачеві конкретизувати причину, адже всі наступні твердження характеризують жертву лише з позитивного боку.

Світла картина природи, як психологічний стан душі персонажа, виступає контрастом до попередньої: «Яке сьогодні блакитне небо, яке високе і чисте! А золотий сміх сонця!» [66, с. 260]. Радісні уявлення малюють живий, рухомий світ, в якому дзвінке звучання наповнює душу надією, щастям і навіть любов'ю («Дзень-дзелень-дзень... Сіють дзвіночки прозорі згуки...» [66, с. 260]. З'являється образ особи, що «кинула квітку у серце». Через відсутність чітких наративних вказівок ми не можемо одразу визначити, хто це. Однак наголошуємо

на її важливості для розповідача, котрий має намір «спійману квітку нести до самого гробу». Тобто спогад про почуття та вдячність за «гарний і короткий роман» назавжди залишиться в його серці.

Черговий контраст змінює світлу картину на темну: «Дрібні істоти, що вмерли на небі, спадали на землю, на вічний спочинок, у тихий цвинтар» [66, с. 260]. В душі героя зростає напруга. Невідомий повертається до своєї жертви, образ якої ми можемо більше конкретизувати:

- «Ага!. Але не сам, з ним охорона» [66, с. 260] – людина високої посади;
- «...гарний восковий профіль, навислі брови і біла борода» [66, с. 261] – людина старшого віку;
- «О дванадцятій приймає у себе, хоч незнайомих трусять» [66, с. 260] – чіткість і точність розпорядку дня;
- «...має дочку, любиму дочку, а ще більше любить театр» [66, с. 260] – інтелігент, що має сім'ю;
- «...йому так приємно, що все таке гарне, чисте, таке смачне, що в хаті тепло і тихо, коло нього красуня дочка і що він сам гарний і важний» [66, с. 261] – хороший господар, люблячий батько;
- «Нахмури́в брови й уважно читає...» [66, с. 262] – освічений;
- «Вночі він снівся, гарний, величний старець з восковим обличчям» [66, с. 262] – позитивне сприйняття героєм жертви.

Отже, образ службовця описаний наратором в найдетальніших щоденних діях, в закритому (кабінет, спальня) і відкритому (вулиця) просторі. Проте жодна характеристика не вказує на щось зловіще, навпаки – лише позитивні риси «святості». Здається, мотив вбивства втрачає актуальність. Враховуючи протилежні дії Невідомого, знову маємо контраст у його вчинках. Поява жертви постає божевільною в його рецепції: тишу порушує гучність і з'являється «восковий профіль» («І поки вдивлявся я в той образ, все щезло, розплилось і стало тінню... Що? Тінню? Так... тінню...» [66, с. 261]). Свідомість знову

нагадала про невідомого, а також ще один важливий образ: «Мамо!. Тс... тихо... я невідомий...» [66, с. 261].

Образ матері сприймається як екзистенційний, оскільки вона наділена можливістю дарувати життя. У зв'язку зі станом відчуженості героя ще більше домінує мотив втрати себе. Смуток за материнською турботою та почуттями окреслює те, заради чого герой здійснює свій обов'язок: «Бо в його серці скипілась кров, невинно пролита, бо в нього зіллялись всі людські сльози і полум'ям знявся народний гнів...» [66, с. 261]. Тобто він самостійно наважився на вбивство, в його серці «кричать голоси народу, скипілися всі сльози і кров». Невідомий – самовідданий народний месник, що залишається вірним своїм ідеалам, навіть попри власну страту. В його душі закарбувалась «ідея справедливості, яка постає у вигляді революційної помсти в ім'я скривдженого народу» [44]. Варто звернути увагу на таке твердження: «Герой етюду «Невідомий» – член терористичної організації. Зробивши героєм твору терориста, письменник прагнув розкрити саме моральний бік справи, оту самовідданість революціонера, який, помиляючись у виборі засобів боротьби, був непохитний у любові до народу і ненависті до його ворогів» [179]. Значить тероризм героя можна виправдати завдяки його любові і справедливості до простого народу. П. Хропко вважає, що «новеліст, обравши форму ліричного монологу засудженого до страти героя, глибоко розкрив подвиг революціонера і стимули, які надихнули його не просто на вбивство одного з царських катів, а на герць з усією деспотичною системою» [199, с. 245]. Проте чіткої авторської точки зору стосовно дій персонажа не спостерігаємо.

Знову світла картина природи створює контраст: «...Ніколи перше не думав, що світ такий гарний, що клопоть неба, дерево, сміх, голос людини – приносять глибоку радість і, як повітря, потрібні людям» [66, с. 261]. Невідомий розуміє, що тільки в такому світі, красу якого він рідко помічав, можна по-справжньому радіти життю. Усвідомлення ним неминучої прірви зумовлює яскраві уявлення втраченого світу.

При спостереженні за чиновником в Невідомого виникають безглузді побоювання щодо смерті жертви терору: «Коли б не вдавився дурною кісткою! Я так боюсь...»; «Коли б ще не сталося лиха... я так боюсь... боюсь випадку, наглої смерті, бо все ж можливо...» [66, с. 261-262]. М. Коцюбинський старанно відстежує контрверсійне сходження, своєрідне зживання ката і жертви. Уже за в'язничними мурами кат намагається звільнитися з-під впливу, провівши чітку демаркаційну лінію між помешканням сановника, що асоціюється зі світлом, теплом і комфортом та власним існуванням «серед сірих холодних стін» [127, с. 5]. Він не боїться власної смерті, а боїться можливості невиконання обов'язку, котрий цілком імовірно вважатиметься зрадою. Зв'язок між ними двома неабияк важливий, «в ньому таїться щось таємниче та містичне». Герой настільки узалежнив себе з жертвою, що навіть спланував власне самогубство: «...поки один з нас живе, другий теж мусить жити. І навіть браунінг ховає дві кулі рядом – одна для нього, друга для мене» [66, с. 262]. Емоційна схвильованість сповіді смертника забезпечується, насамперед, його трагічною долею: герой усвідомлює фатальність неминучості, розуміє, що передчасно обірване молоде життя нікого не сколихне, адже він залишиться навіки невідомим [198, с. 246].

Одночасне згадування двох жінок – матері та коханої – зумовлює боротьбу в свідомості розповідача. Вільний і щасливий, він знову вважає себе «сином землі». До речі, патріотичний революційний дух запалює героя тоді, коли в його уявленнях з'являється мати. Образ матері ототожнюється з життям і водночас виривається з серця: «Геть все із серця! Я – невідомий...» [66, с. 262].

Важливого значення в етюді М. Коцюбинський надає образу в'язниці, яка виявляється для героя «холодним льохом» [66, с. 257], «мішком» [66, с. 262], «вовчою норкою» [66, с. 265] та асоціюється з домовиною. Холодні мури нагадують про наближення смерті. Невідомий перебуває в чотирьох стінах, наче «звір у пастці». Простір для нього закритий, і світлі радісні спогади приходять лише в уявленнях. Перед очима – бурхлива річка пережитого, і нікому цього не відняти, бо весь «пишний світ, всі барви, весь рух життя» в ньому самому, в його голові й серці.

Вчинками персонажа керує страх. Внутрішній стан, обумовлений загрозою передбачуваного лиха, викликає невпевненість та нерішучість: «Стріляти? Тікати? Куди? Через баркан? Байдуже, аби тікати... І став я легкий, порожній, і мчав наосліп, як клопоть брудного паперу у бурю, через чужі городи, через баркани, по глибокім снігу, а за мною щось гнало, свистіло, гукало і простягало руки... То був мій страх» [66, с. 263]. Невідомий відчуває в собі голос жертви і так пояснює їхній зв'язок: «Я гнів народу і його кара, дихання уст правди, огонь з чорної хмари людської кривди, стріла з його лука...» [66, с. 264]. В нього все глибше вселяється революціонер.

Наростаючий патріотизм перериває контрастна картина природи, але цього разу – весільна. Знову «небо чисте, запашне; зорі тихенькі, блискучі». Позитивні конотації формують цілісний образ: «весільні дівчата», «тополя, як наречена, що йде до шлюбу», «весільні гості», «весільна ніч» [66, с. 264]. «Перша й остання ніч... Так, наче знав» [66, с. 264], – зазначає розповідач. Це його останній світлий спогад, остання частина тієї нитки, що «єднає смерть з життям», оскільки завершення вже близько.

Фраза «Чи я стріляв? Жодного згуку» [66, с. 265] на перший погляд вводить читача в оману, інформуючи про те, що Невідомий не здійснив обіцяного. Однак наступний виклад все підтверджує: «Великий гнів, що жив у мені, вилетів звідти на своє діло. А у порожні груди шугнув відразу холодний вітер, просто в пекучу рану...» [66, с. 265]. Героя очікує в'язниця, йому мариться сновидіння, в якому неминучий розстріл: «...остання коротка путь...Брязь... брязь... скрегочуть рушниці ззаду на плечах, і толочать ногами свій сірий погляд люди, що їх несуть... Уже? Так близько? Сталось...» [66, с. 265]. Контраст в почуттях – страх перед стратою та бажання померти водночас. Знову з'являється образ матері: «Не слухай, мамо, і не дивися...» [66, с. 265]. Хоч все-таки «невідомий», але в пам'яті (особливо рідної людини) він хоче залишитись справжнім сином землі, самовідданим месником, мужнім революціонером. Вдало зазначає Олександра Черненко: «Етюд «Невідомий» засвідчує, що навіть відважні месники за народні кривди переживають свою внутрішню складну драму душі» [200, с. 69].

Сновидіння проходить, розповідач відчуває, що залишився живий. Остання фраза підтверджує знову ж таки невизначеність для читацької рецепції: «А може?..» [66, с. 265]. Хоча, якщо проаналізувати фрагмент далі («Вікно високо? Високо... А підкопатись? Що, неможливо? А може?..» [66, с. 265]), то можна окреслити незначну надію на волю.

Отже, в читача складається враження невизначеності, оскільки автор і не засуджує, і не виправдовує свого героя. Естетичний об'єкт впливає на органи чуття, малюючи образи, котрі викликають почуття, а почуття – емоції. Імпресіоністична техніка Коцюбинського для створення задуманого ефекту побудована за допомогою таких прийомів:

Чергування контрастів. Картини природи змінюються водночас як і стан душі персонажа.

Таблиця 1

Картини природи у творі (етюд «Невідомий»)	
1 [66,с. 258] темний ескіз	Незвичайно холодний ранок; пригнічений сніг; лютій ворог гнав диханням дими по небу, а по снігу – їх чорні тіні; сонце безпомічне і нерішуче, боялось навіть моргнути; тікали люди, коні, дими, наче жорстокий ворог гнався за ними; город як могила.
2 [66, с. 260] світлий ескіз	блакитне небо, високе і чисте; золотий сміх сонця; буха од коней пара, біжать кудись люди... І весело, що на молодих обличчях стирчать молочні вуси, як в маскарадї, а коні білі і волохаті, немов ягнята...; дзень-дзелень-дзень... Сіють дзвіночки прозорі згуки.
3 [66, с. 260- 261] темний ескіз	сніжинки – дрібні істоти, що вмерли на небі, спадали у тихий цвинтар; глухо гудів соборний дзвін, довго і жалібно плакав затоплений дзвін; все ставало тінню й щезало навіки.

<p>4 [66, с. 261] світлий ескіз</p>	<p>клапоть неба, дерево, сміх, голос людини – приносять глибоку радість; серце сміється; капає з стріх, і кожна крапля у своєму льоті грає вогнями і гомонить; сяють матові шибки, неначе перли; над містом – сріблястий німб.</p>
<p>5 [66, с. 264] весільний ескіз</p>	<p>ніч, тиха, чутка і глибока; цвіли дерева холодним квітом, білі і легкі, немов весільні дівчата; тополя уся в серпанку, струнка і тремтяча, як наречена, що йде до шлюбу; бліді, тихенькі, скромні і пишні, блискучі, нахабні зорі; бігли дзвіночки, чисті і голі, як по купелі; весільні гості, весільна ніч; цвіла у серці квітка.</p>

Таким чином, контраст в етюді чергується двома видами замальовок та ескізів:

- 1) позитивно забарвленими (яскраве, світле, чисте, золоте, дзвінке, радісне, сріблясте, блискуче, квітуче, пишне, весільне);
- 2) негативно забарвленими (темне, вогке, холодне, бліде, чорне, пригнічене, глухе, люте, могильне).

Хоч весільний ескіз зображає, як позитивні (тихі, блискучі, чисті), так і негативні (бліді, холодні, нахабні) мазки. Маємо, так би мовити, контраст в контрасті.

Як бачимо, в описах повторюються головні слова-концепти (сонце, небо, сніг, дзвін, місто, люди, коні), що передають світлі і темні тони вражень. Михайло Коцюбинський малює своєрідний плернерний пейзаж, наповнений багатством кольору під впливом різноманітних барв природи. Такий тип пейзажу був властивий імпресіоністичній манері в живописі та літературі. Проте в Коцюбинського він набуває дещо ширшого значення – психологізації, оскільки картини природи, підсилюючи почуття та переживання, відображають стан душі людини. А ще він акварельний (контрастні колірні переходи, багатство тону),

фрагментарний (недоокреслені мазки), ліризований (підвищена емоційність почуттів персонажа) та музичний (дзвінкі переливи природи).

Виділяємо також контрасти з іншим контекстом:

- 1) світле = письменництво; темне = життя, над яким чигає смерть;
- 2) навколишній світ – яскравий, радісний; герой – «сірий, чужий, невідомий»;
- 3) тишу зруйнувала гучність – свідомість поринула в уявлення.

Нанизування образів.

1. Образи головного героя:

- «звір у пастці» [66, с. 262] (асоціація із в'язницею, немає вільного контакту з навколишнім середовищем);
- «полохливий звір» [66, с. 264] (невпевненість та нерішучість у власних вчинках; страх перед невиконанням обов'язку);
- розмежування між товаришами (стати вбивцею означає стати самотнім та невідомим: «І зразу встала стіна між мною й товаришами, між мною й життям» [66, с. 258]);
- символічна втрата себе (особистісний виклик прирікає Невідомого на смерть, наближаючи кожен подальший крок до прірви).

2. Екзистенційний образ матері персонажа (виникає тоді, коли герой відчуває себе патріотом, і намагається пробудити почуття гордості в рідної людини; матір в ретроспективних уявленнях персонажа набуває таких характеристик:

- схвильована за долю сина («Мамо, не плач... Твій син піде на смерть з піднятим чолом і з чистим серцем» [66, с. 261]);
- вбога («Побачив тебе, моя мамо, як ти латаєш свою чорну одягу при світлі лампи... добра і бідна... мила і бідна...» [66, с. 262]);
- любляча та віддана («Мамо! Се ти у заметах... пливеш у заметах, як сіра тінь муки, щоб перейняти у теплі долоні останній віддих... зітхання, призначене другим, а не тобі? Не слухай, мамо, і не дивися...» [66, с. 265]).

3. Образ незнайомої дівчини, імовірно коханої (цей радісний спогад дарує щасливий момент трагічній долі розповідача, адже з появою незнайомки життя знову набуває смислу: «Зирнула на мене таким привітним, ніжноцікавим оком, що квітка ожила й запахла. Й настала відразу весна, ожили сонце, радість і сміх...» [66, с. 262]).
4. Образ в'язниці (наповнений негативними конотаціями, сприймається розповідачем в чотирьох характеристиках – «холодний льох», «мішок», «вовча нора», «домовина»).
5. Образ міста (в місті має здійснитися задумана справа, тому виникають асоціації зі смертю та могилою: «Оглядав город, тепер мені близький так, як могила, город, в якому будинки збились у масу...» [66, с. 258]).

Вкраплення малярства. Зображення твору окремими фрагментами та мазками потребує читацького домислювання: «Бо що з того, що замкнули мене у сей холодний льох, коли весь пишний світ, всі барви, весь рух життя отут, у мені, в голові, в серці...» [66, с. 257].

Одночасне застосування кольору і звуку: «Обмерзлі дерева, дрібненькі гіллячки, покриті льодом. Блискучим льодом, прозорим склом. Старий дзвонар-вітер зібрав докупі тисячі ниток і хилитає галузки і дзвонить та й дзвонить... Тень-телен-дзень... тень-телен-дзень... І скачуть вогні по галузках – зелені, червоні, сині...» [66, с. 263].

Внутрішній монолог ліричного героя за допомогою «поточу свідомості»: в реальні події влітаються власні уявлення, сновидіння.

Використання ретроспекції. Трапляються спогади про волю («я чую – дзвонять, там десь вгорі... Де се я чув? І коли чув? Тоді, як був маленьким? Коли ж я чув?. Ах, правда, се ж було недавно... дні три-чотири...» [66, с. 263]), а також ті, що навіюють страх («Пече мене сором на саму згадку. Одного разу... так, одного разу – і більш ніколи... Щось ішло за мною... Чи озирнутись?...» [66, с. 263]).

Недомовленість, уривчастість та обірваність фраз. Рефлексивно-асоціативний виклад думок не дає можливості з'ясувати певний контекст і

викликає в читача стан невизначеності. Для прикладу: «До чого? І звідки бажання?» [66, с. 257]; «А підкопатись? Що, неможливо? А може?..» [66, с. 265].

Нагнітання різнорідних запитань, які не тільки не передбачають відповіді (тобто є риторичними), а й взагалі вживаються без конкретного сенсу:

- «До гробу? Якого гробу? Ах, правда...» [66, с. 260];
- «Що? Тінню? Так... тінню...» [66, с. 261];
- «Де се я чув? І коли чув? Тоді, як був маленьким? Коли ж я чув?..» [66, с. 263].

Використання пунктуації як поетичних фігур. Вживання трьох крапок часто передбачає задум вбивства:

- «...бачу своє тіло, простягнене на ліжку, свої великі ноги, узуті у черевики, свої руки, якими я...» [66, с. 257];
- «Обійми і поцілунки, а за кілька годин я уже їхав, той «невідомий», що... і т. д.» [66, с. 258].

Знак питання віддзеркалює складність почувань героя:

- «Не можна? Що? Людині, що має вмерти?» [66, с. 257];
- «Плану не мав. Де? Як? Коли?..» [66, с. 258];
- «Що я свищу? Невже «Марсельезу»? Скоріше – вальс... Чого ходити?..» [66, с. 263].

Отже, сукупність стильових прийомів, застосованих письменником, поглиблює внутрішній ритм твору, насичений психологічними почуваннями, настроями, позасвідомими уявленнями та емоційною палітрою. Така імпресіоністична накопиченість безпосередньо впливає на рецепцію читача і вводить його в стан невизначеності (опозиція засудити / виправдати). Постійне чергування контрастів, малювання особливих образів, нагнітання різноспрямованих запитань тощо створює своєрідну ритмізацію, завдяки якій неможливо визначити напрямок думки реципієнта. Якщо в етюді «Цвіт яблуні» ми спостерігали градаційне нашарування подій, що вели до піку збудження

емоцій, то в етюді «Невідомий» все по-іншому: на кожному рівні ракурс викликає ефект емоційної невизначеності, спричинений внутрішніми почуттями та переживаннями.

2.3.Ефект незавершеності (етюд «Лялечка»)

Ефект незавершеності – тип естетико-емоційної імпліцитної читацької реакції, котра відображає несподіваний стан раптового емоційного виснаження (через трансформацію очікувань чи хибне домислювання), спровокованого нарративними маніпуляціями розповідача, що у такий спосіб не дозволяє передбачити фінал твору. Когнітивними стимулами тут виступають контрасти, художні деталі, складні метафоричні образи-символи, проєкції-сценарії (що розкривають значення назви).

Характеристика «незавершеність» властива практично усім мистецьким різновидам етюдів, хоча дослідники акцентують на аспектах «навчання» та «студіювання» в цьому жанрі. Необхідно послідовно простежити естетичні реакції імпліцитного читача. Тому, йдучи услід за текстом, ми фіксуватимемо специфіку таких реакцій, супроводжуючи їх коментарями та інтерпретаціями.

Початковий контекст у творі створює імпульс для наступних реакцій: «У земської вчительки Раїси Левицької, що їхала на возі, почало од трусської дороги боліти під грудьми – і се було добре, бо одривало її од прикрих думок» [66, с. 62]. Чому «біль під грудьми» – це добре?.. Прикрі думки розповідають про те, що бідна вчителька постійно «воювала» з попами. Чергова сутичка – і її вдруге переведено до іншої школи. Відносини настільки загострені, що Раїса навіть подумки («ох, боже! – є піп і попада») переживає страх нових невідомих проблем. Закарбоване у її свідомості «худе, езуїтське, скривлене від злості обличчя попа» [66, с. 62] передає особисте враження та створює перший момент контрасту. Наступне підтвердження («Але те, що так трусило і так кололо під грудьми, не давало снуватись гірким думкам» [66, с. 63]) зумовлює читацьке очікування «які

відносини складуться у вчительки з попом?», а за ним – сподівання – «все буде добре».

Наближення до нового місця роботи підсилює контраст: «Раїса задивилась, як курився над землею, немов дим, білий пісок і пеленою закривав далеку смугу чорного бору» [66, с. 63]. Село постає убогим, сірим, мертвотним: «Здалеку здавалося, що то не хати, а стіжки зчорнілої й гнилої соломи ховаються під вербами... Хати здебільшого були старі, чорні, з чорними ж, порослими мохом, стріхами. По дворах стояли багна й зеленасті калюжі. Вулиця теж блищала баюрами. На всьому одбилися сліди убожества. І житла, і люди, що вічно риються в землі, прийняли, ввижалось Раїсі, колір землі, здавалися деталями мертвої природи» [66, с. 63-64]. Описане сприймається фокалізацією головної героїні. Мертва природа – це натюрморт в її рецепції. В такій ситуації ніщо не передвіщає позитивних стосунків, отже, читач спрямовує думки в інший бік: навряд чи складеться щось добре.

«Для передачі мінорного настрою героїні письменник насичує пейзаж важкими чорно-сірими тонами» [86, с. 169]. Градаційне нашарування фіксує неприємні конотації. Контрастність посилюється конкретизацією тілесної маскулінності, що створює огидність: «мужик, немов дубове коренище»; «цупкі, порепані й припалі землею руки, грубі, як пеньки, ноги»; «діди, немов зчорніла маса» [66, с. 64]. Ніякої привабливості не несуть і фемінні образи: «вибігла з чорної хати молодиця»; «молодиці з червоними, як у буслів, ногами» [66, с. 64]. Негативні епітети (старі, чорні хати; чорна маса, багністі вулиці, гноїсте повітря та ін.) та порівняння зображають застій, пустку, мертвотність. Дослідники зауважили, що «за допомогою системи таких деталей Коцюбинський створює реалістичний пейзаж крайнього сільського убозтва. Художні деталі в контексті цього пейзажу на тлі єдиної похмурої гами набирають додаткового, переносного значення. Відбуваються семантичні зрушення в бік символічного значення художніх деталей. У цілому пейзаж створює узагальнюючу картину нужденного сільського життя: замурзана дітвора, вічне борсання в землі, і смерть – спочинок трудівників, «обернувшись у землю» [66, с. 169]. Акцентований пейзажною

тональністю опис, що посилює ідейність передачі подій, нагадує живописні прийоми, які дають емоційну оцінку зображеним явищам дійсності.

Приєм контрасту досягається також і за допомогою художньої деталі. Тонке зіставлення кольорів створює відповідний настрій: «А далі розлягалось поле, рівне, сірозелене, на якому червона спідниця робітниці здавалась одинокою польовою квіткою» [66, с. 64]. «Яскрава колористична художня деталь на тлі чорно-сірого нерухомого пейзажу наче оживлює всю картину, вводить в її мелодію нову тему – тему краси людської праці» [85, с. 171].

Такою кольоровою палітрою Михайло Коцюбинський зображає виразну картину сільського життя, що передбачає лише нові випробування для героїні. Побачивши церкву, її серце стислось: «Ну що ж, їй не першинка, коли доведеться, буде воюватись» [66, с. 64]. Розташування церкви навпроти школи наштовхує читача на передбачення майбутнього конфлікту. Читацька напруга дедалі посилюється. Нове робоче місце не створює позитивного настрою: все навкруги заросло споришем, всюди панує пустка. Поява нового персонажа – сторожихи Тетяни – підтверджує неприємність оточуючої картини. Простежуємо це на основі двох образів Тетяни: «суха пристаркувата дівка» – своєрідний оксюморон; «москаль у спідниці» – маскулінний мікрообраз (героїня наділена чоловічими рисами).

Навкруги пригнічена картина застою, а «біла церква серед могутньої зелені робила приємне враження» [66, с. 64]. Читацькі очікування знову сподіваються на позитив. Виникає бажання побачити попа і зрозуміти, які ж стосунки будуть у нього з учителькою. Але розповідач концентрує увагу на спальні Раїси, а саме – на моменті приготування до сну. Спосіб розтягування подій – створення нової напруги. Варто звернути увагу на момент «лягання», адже він повторюватиметься в тексті декілька разів у різних конотаціях. Отож, спальня Раїси представлена таким чином: «Особливою мала була спальня. В ній заледве могло поміститися ліжко, маленький столик і невелика скриня. Коли Раїса прилягла на ліжко, їй здалося, що вона опинилась на дні глибокого колодязя, бо нетинковані соснові стіни, що тісно обступали її навкруги та високо здіймались до стелі, дуже

скидались на цямрину» [66, с. 65]. У читача виникають виразні асоціації з домовиною (труною). Тобто Раїса не житиме тут спокійно. Попередня вчителька у цій кімнаті теж «душу богові оддала», «і коли б не старі матушка, не було б кому і очі закрити» [66, с. 66]. Героїня тривожиться: «Хіба піп старий уже?». В даний момент руйнуються її сподівання: як вона воюватиме зі старим попом? Але відповідь Тетяни заспокоює: «...він удовець... стара ж матушка – то мати попова...» [66, с. 66].

Простір, в який потрапила Раїса, набуває ознак культовості. Моменти наближення культових працівників починаються з того, що «школа стоїть порожньою ще з посту». Тож відлік часу ведеться церковними мітками. Позитивний образ попа представлений в уявленнях Тетяни: «Багатир, великим хазяйством орудує, а що в селі панів нема – нема де й заробити, то люди йдуть, за що дасть, до батюшки, а більш за гріхи йому одробляють...» [66, с. 66]. Проте читач чекає його появи. Нарація уповільнюється розповідями сторожихи, від яких вчителька врешті втомлюється і лягає в свою дівочу постіль.

У символічній домовині Раїса думає про сенс життя: «От їй уже тридцять перший рік пішов, а чи багато дало їй те життя?» [66, с. 66]. Налаштованість на те, що життя само (без втручання Раїси) має ошасливити жінку – патологічне. Очевидно, проблема в дитячій травмі. Своєрідний аналепсис допомагає читачеві скласти уявлення про вчительку та її сім'ю. «Це той ретроспективний план, який допомагає не лише оцінити передісторію персонажа, а й зрозуміти основу його характеру та світогляду. У цьому випадку йдеться про передісторію великого розчарування, коли ідеали, якими шалено, до запаморочення захоплювалася Раїса Левицька в юні роки, поступово вивітрувалися з її уяви та втрачали смисл під впливом рутинного побуту» [154, с. 87]: «Тринадцять літ вчителькою! Тринадцять літ вона сохла, як яблуко у сушні. Спочатку хоч потішала себе думкою, що вона не зайва на світі, що вона служить високій справі, але ся теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула. Життя, таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя...» [66, с. 67]. Раїса виросла в сім'ї дяка, батько одягав її «не гірш од попівни»,

планував жениха-богослова, проте не склалося, «бо ні багачкою, ні красунею панна не була». Саме тут криється її дитяча травма (бути попівною), яка стане важким наслідком на все подальше життя. Левицька вимушено стає вчителькою і мучиться морально. Вона усвідомлювала себе корисною для народу, почувала до нього таку любов, що «спочатку хотіла вмерти для нього, а потому роздумала і поклала жити» [66, с. 66-67]. Ярослав Поліщук вважає ці ідеальні пориви іронічними, адже незадовго після сказаного «ся теорія блідла, половіла і з часом зовсім загинула» [66, с. 67].

Текст сповнений метафорами тілесності та рослинності. Яскравий приклад – чотири біологічні образи вчительки:

- «яблуко у сушні» – нікому не потрібна, всихає даремно;
- «осіння муха» – виснажена, безсила істота;
- «любила роботу, як мужик оранку» – надіялась щось посіяти в родючий ґрунт, а натомість – втрачала сили і в результаті отримала стружене тіло;
- «польова квітка з гербарію» – зів'яла, засохла рослинка.

Складається враження, що Раїса Левицька, так би мовити, з рослинного світу, а навколо панує тваринний. За законами природи тварини поїдають рослинність, а те, що залишається – засихає. Такий сюжет, наївно вибудований ще з юності, проектується в читацький сценарій і сприймання вчительки конструюється лише в цьому напрямі. Сценарій «попівна» починає набувати вищого статусу – «попадя»: «Їй найбільше подобалось сидіти під вікном у своїй «чистій» хатинці, звідки було видно білу церкву серед густої зелені. Часом, коли сонце погідно сідало, церква здавалась рожевою, а вершечки дерев золотими» [66, с. 68]. Тільки попадя спостерігає за церквою, чекаючи чоловіка зі служби. Отже, дитячі сподівання не зникли, вони дедалі посилюються. Завершивши попередніми подіями експозицію, розповідач переходить до зав'язки.

Ітеративний виклад перетворюється в сингулятив (одиничну сцену). Визначена детермінація «одного вечора» представляє іншу частину тексту, з якої читач починає дізнаватися про сосунки вчительки і попа. Поява «високої постаті»

приємно дивує читача. Раїса чекає теплих відносин, але намагається уникнути зустрічі з духівником, тікаючи, таким чином, від дійсності. Фраза «обоє змішалися» передає взаємну ніяковість обох персонажів. Так, усі вигадані уявлення щодо зближення одночасно спроектувалися у вчительки та попа. Адже він теж «виглядав її в церкві, але вона не одвідала дому божого...» [66, с. 68]. У духовного служителя, з'явився рум'янець збентеження. Спрацьовує читацький рефлекс домислювання. З цього моменту в його свідомості вибудовується майбутня історія кохання. Ось ще одне підтвердження: «...він (піп) думає, що церква і школа мусять іти поруч» [66, с. 68]. Формується відповідна аналогія: Раїса і отець Василь теж мусять бути разом.

Страх вчительки маніпулює нею. Вона вороже зустрічає свого співбесідника, дивиться лихими очима, неохоче відповідає на запитання, навмисне не кличе його до хати, хоч має повагу до людей духовного сану. Попри деякі вагання («Треба було покликати... Образиться?..» [66, с. 69]), все-таки наполягає: «Не треба мені ніяких зносин із ним...» [66, с. 69]. Така констатація накладає сумнів на прийдешню історію кохання, але читача одразу ж заспокоюють: «Та зносини не порвалися» [66, с. 69]. На даному етапі читач втішається і продовжує сприймати. Раїсу Левицьку починають доглядати, дбаючи про здоров'я: то малинка, то порошки хіни (жарознижуючий засіб). Проте вона і далі залишається байдужою; не з'являється ні в церкві, ні в попівській господі.

Наступна подія – переживання вчительки та психологічне відчуття зв'язку з природою – наближує новий еволюційний етап в її житті, чергові вагомні зміни. Такий природно-психологічний паралелізм зображеної картини грози фіксують:

- 1) кольористичні епітети («чорна смуга», «бліді й тихі проблиски світла», «хвиля вогняного моря», «чорне небо», «чорні хмари», «чорна силуетка з тополь, з хат і вітряків», «сліпучо-біла блискавка»);
- 2) складні образні метафори («небо переморгувалось»; «тихе повітря кинулось тікати... мчалося у темряві, розбиваючи груди об стіни й баркани...»; «у грудях котилася клубком тривога»; «над головою прокотились небесні гармати»; «по небу літали вогняні стріли, червоні змії, цілі клубки

полум'я»; «котився по небу грім»; «стіни ходили ходором»; «парти гасали в порожньому класі»; «небо пойнялось вогнем, розкололось і завалилось на землю»);

- 3) порівняння («меблі, заскочені світлом, немов розбігались із якоїсь таємної наради»; «чорно, як у комині»; «тепле повітря мовчало, як залякана дитина»; «волосся стало тверде, як дріт»; «ноги й руки були холодні як лід») [66, с. 69-71].

Градаційний опис грози та природного руйнування зображений у творі з певною метою: для максимального зближення героїв. Надзвичайна подія-перелом розкриває код доступу до героїні. Читач розуміє, що це не звичайний пейзаж, це мотивація. Самотній вчительці потрібна допомога. Так, прихід попа є виправданим.

Переживаючи нав'язаний природою страх, Раїса була бліда і жовта, немов покійник. Отець Василь з'являється як рятівник: «Панно Раїсо, чи ви ще живі й здорові?» [66, с. 71]. Принесені ним свіжість дощу та повітря приводять вчительку до свідомості. Буря вщухла, а дощ дарує оновлення почуттів, які Раїса буде переживати вперше. Надалі наратор розповідає точку зору отця, його занепокоєння та турботу про Левицьку. Образ попа набуває ознак фемінності. У творі бачимо це в таких контекстах:

- «...він тихо поніс свою загорнену у білий підрясник, скоріше жіночу, ніж чоловічу, постать до садової лавки» [66, с. 69];

- «О. Василь зложив пучки своєї пухкої, як у попаді, руки...» [66, с. 71];

- «І коли він прощався, од його пухкої руки, од білого підрясника, що загортав сливе жіночий торс, од блідуватого обличчя, сірих очей і навіть лисини віяло таким спокоєм, що Раїса не могла пустити його так швидко од себе» [66, с. 72].

Останній приклад підтверджує зміну мислення вчительки: вона вже не хоче відпускати попа. З'являється нова емоція – вдячність. Так поступово відбувається подієве зближення героїв. Черговим етапом єднання стає спільне чаювання, що символізує сімейність, комфорт та затишок. Якщо зосередитися на працях

окремих дослідників, то зазначимо, що «семантика чаювання твориться на перетині локальних (певне місце), темпоральних (певний час), персональних (певні учасники), реальних (використання певних предметів), акціональних (певні дії) та вербальних (супроводження словами) кодів» [141, с. 143]. Специфіка кожного коду допоможе нам пізнати етап символічного зближення героїв.

Локальний код: кімната Раїси. Хоч чаювання відбувається в закритому просторі, проте воно створює приємний настрій між учасниками та оновлює житло героїні: зовсім недавно пригнічені, нетинковані соснові стіни в її сприйманні вже стали новими.

Темпоральний код: ніч. Події фіксуються від ранку, коли Раїса почуває тривогу в тілі; раптово настає вечір: «...швидко смерклося і запав морок» [66, с. 69]; на кульмінації грози настає ніч: «Ніч бистро надходила» [66, с. 70], де і розгортається подальша історія. Момент чаювання стає ситуативним (з приходом гостя).

Персональний код: піп і вчителька. «Від того хто і з ким п'є чай залежить в художній літературі й характер семіотизації чаювання» [141, с. 148]. У нашому випадку – чаювання удвох, яке свідомо зближує героїв і водночас подає ще один імпульс читачеві: неодмінно чекати теплих романтичних взаємин.

Реальний код: самовар та склянки. Предмети даного коду підсилюють радісну картину: «самовар радісно клекотів і випускав пару», «Раїса дзвонила склянками», «блищало золото самовара», «веселий клекіт самовара» [66, с. 72-73]. Якби у творі йшлося про те, що учасники споживали чай із простого чайника, картина не була б настільки емоційно наснаженою. Самовар надає піднесеності, «стає символом домашнього затишку, тепла і чистоти» [141, с. 139].

Акціональний код. Спочатку чаювання супроводжується приготуванням самовару та чайного начиння: «У мене мусить бути готовий самовар, я ще до бурі наставила його...» [66, с. 72]; «...вона ставила перед гостем склянку» [66, с. 73]. Кімнату насичує приємний аромат: «Дух свіжого чаю мішався з озонованим повітрям...» [66, с. 72].

Вербальний код: запрошення на чай та активна розмова. Усвідомивши зміну своїх почуттів, Раїса пропонує залишитись отцю на чай: «Посидьте ще... Нап'ємося чаю...» [66, с. 72]. Спонтанна церемонія між учасниками супроводжується подальшою бесідою про покійну жінку попа, про його єдину дочку, про спільних знайомих, про читання «Епархиальных ведомостей». Приємний та цікавий діалог ще більше зближує героїв. Таким чином, чаювання в даному випадку «реалізує антропологічний концепт єднання» [141, с. 143].

Наступний момент, що переплітається із символічним зближенням, – об'єднання пам'яттю: «Тим часом рій згадок і відомостей про смерть, нагороди і щасливу або сумну долю спільних знайомих тихо бринів у хаті під веселий клекіт самовара і викликав у пам'яті давно забуті обличчя й події, колись пережиті почуття, колись пещені надії...» [66, с. 73]. Вказівка «спільних» важлива в даному контексті, оскільки підтверджує новий етап єднання. Левицька не даремно згадала дружину попа. Даний спогад фіксує накладання двох ролей: Раїса приміряє образ «попаді», уявляючи себе на місці Фані.

Отець іде, вчителька лягає «на дно колодязя» (ліжко як наскрізна художня деталь), але «вже не помічає нині сягаючої у височінь цямрини, над якою тріпав крилами морок» [66, с. 73]. Тепер «перед її очима стояла велика постать зі спокійним обличчям...». Отже, піп увійшов в її життєвий простір. Ліжко – уже не домовина. Таку подію, що змінює читацьке сприймання, Аристотель назвав перипетією – це «зміна дії на щось прямо протилежне і притому зміна, як ми вважаємо, згідно із законом імовірності або необхідності» [8, с. 13]. У нашому випадку зміна необхідна для рецептивних вражень читача. Сценарій «попадя» починає активно домінувати в тексті.

Поява дочки отця підсилює сприятливу картину в очах читача: «Тася швидко сприятелювалася з Раїсою...» [66, с. 74]. Тож фактично герої максимально зблизились. Далі стосунки мали би розвиватись дуже швидко. Але розповідач не поспішає розгортати події.

Знову уповільнення оповіді – і знову напруга. Тваринна лексика («...жовті вушка од рудих черевиків теліпались наверху, як свинячі вуха»); «Десь іздалеку

почувся частий стукіт, наче коза стукала ратицями по помості»; «показалася чорна баба з ціпком у руках»; «чорні очка блищали в неї, як у звірка, а настовбурчені вуха червоніли, як свіжо нам'яті»; «жвавність молоді кізочки у Тасі» [66, с. 74-75]) спрямовує читацьку увагу в інший бік, зумовлюючи коливання невизначеності: або кохання, або нічого. Отець Василь познайомив вчительку «з запахом стайні, з болотом корівника і скликав для неї усе кудкудакаюче, гегаюче і крякаюче пернате царство» [66, с. 75]. Вказано, що Раїса Левицька потрапила до звіринцю: «Зо всіх звірків, які оточали Раїсу на великому дворі попівської господи, найбільше жвавим і цікавим була Тася...» [66, с. 75]. Здається, в її очах поступово закарбовується смуток. Розповідач маніпулює читацькими очікуваннями і вкраплює місця, де оповідь можна передати вустами стороннього спостерігача. Приємних ноток зображуваній картині додає знову ж таки чаювання: «Пили чай на веранді при тихому заході сонця» [66, с. 75]. Темпоральна вказівка з епітетом «тихий» навіює спокій та затишок.

«Лід рушив, знайомість зав'язалася» [66, с. 75] – сюжетний розвиток дії та наступний етап зближення. Розповідач заспокоює читацькі сподівання і наводить ще більше аргументів – герої все робили разом: шукали гриби, обідали, їздили на сіножать, у поле, на пасіку, читали удвох тощо. Раїса подружилася не тільки з дочкою, а й зі старою матушкою – «варила їй конфітури, помагала в пекарні, доглядала робітниць». Відтак, «всі четверо складали немов родину» [66, с. 75-76].

Надалі, послідовно за текстом, нарація будується своєрідними низхідними та висхідними стрибками, тримаючи в напрузі увагу реципієнта.

Тілесне зближення знову поєднує героїв. Раїса все більше входить в сімейне коло духівника, не зауважуючи того, що він починає їй подобатися. Власна точка зору пропонує образ гарного, чесного, шляхетного, щирого і водночас нещасного чоловіка, якому хочеться вибачити дрібниці та огорнути турботою, ніжністю і ласкою. Атмосфера в хаті тепліла, ріднішала. Читач мислить: невже історія кохання? Проте не одразу відчитується авторський задум, зумовлений майстерною технікою. Звіринець в образі «тіні кудлатого ведмедя» нагадує про себе, руйнуючи, таким чином, сподівання. Як тільки піп покидає кімнату Раїси,

ліжко (і водночас школа) знову стає домовиною. Вчителька з нетерпінням чекає величних проповідей, котрі підносять її духовно у власних очах.

Після вказівки на прив'язаність (не симпатія, не любов, а саме прив'язаність), паралельно зі сценарієм «попадя», додається новий – «монахиня», який поки накладається на попередній та сприймається лише фоново. Рання служба, піст, молитва, цілування хреста – ось що тепер було насолодою та втіхою для Раїси Левицької. Такі прості речі «здіймали її душу у височінь», наповнювали трепетом і чистотою. Вона знищувала власне тіло («жовкла і худла за один день» [66, с. 80]), але відроджувала дух. Джерело знову ж таки криється в юнацьких спогадах: «Мимохіть згадувався їй той радісний трепет, з яким приступала вона, дівчинкою, до причастя, або тепла, солодка, до млості приємна молитва віруючого серця!» [66, с. 80].

Варто зауважити, що четвертий сценарій помічаємо тоді, коли в героїні ліжко стає келійним: «Лежачи на своєму вузькому келійному ліжку в слабо освітленій свічкою кімнатці, вона чула в грудях приплив теплої хвилі» [66, с. 80]. Читач плавно трансформує історію кохання в історію поклоніння і прив'язаності. Учениця обоготворює свого наставника, тепер в її рецепції він набуває нового образу – старозавітного пророка, натхненного проповідника, месії із здобутим тріумфом. Така текстуальна зміна відстежується після занять героїв. Сприймання Раїси ідентифікує ці стосунки як щось вище, ніж особистісні взаємини. Наразі читач розуміє, що вона одразу не сприймала його як чоловіка. Всі турботи про здоров'я – заради духовного: він має місію, народ не зможе без нього. Вважаючи себе причетною, Раїса неспроможна чинити інакше. Підлітковий сценарій проявляється саме так: вона недостойна бути з ним у парі (як попадя-матушка), тому тримає на дистанції, боїться розкрити свій внутрішній світ та довіритися. Доказом слугує і те, що вчителька постійно називає героя отцем (в тексті всюди як о. Василь). Сприймання попа як публічної людини-месії стало поштовхом до рецепції власного ліжка як келійного. Тобто між ними не могло бути романтичних стосунків. Непривабливий образ священника слугує підтвердженням: «Він чалапав по хаті, позіхав, нудився або сідав на канапу... і знов позіхав, з

смаком і з кряканням» [66, с. 85]. А прилив теплих хвиль в її грудях – це духовний підйом.

Відбувається трансформація читацьких очікувань. Ми вже не чекаємо історії кохання. Залишаючись незавершеним, сценарій «попадя» плавно переходить в інший – «монахія». Читач не може чітко відстежити, в якій частині тексту відбувається заміна. У теплій духовній сфері «Раїса мала таке почуття, наче під твердою шкаралущею лялечки у неї виростають барвні крила і набирають сили до льоту» [66, с. 83]. Тобто була надія реалізувати себе хоч в якомусь сценарії – розквітнути, «стати метеликом».

Сон вчительки про смерть попа та її невтомний порив порятунку підсилює почуття вищості, боротьби, месійства. Проте отцю «почала докучати безперестанна опіка над його особою» [66, с. 84]. Розповідач кардинально змінює образ духівника. Деспотизм, глузування, відновлене пияцтво дедалі більше відлякують читацькі сподівання. Проведені разом вечори стали вже не такими теплими та приємними. Наполегливо налаштований емоційний контакт зруйновано надмірним піклуванням.

Самотність, пригнічення і деградація героїні не в тому, що не вдалося кохання, а в тому, що нема кому поклонятись. Забрали ікону – настала самотність. «Єдиною обороною стала покора, з якої вона черпала хоч якісь сили» [66, с. 86]. У момент духовного падіння цікаво простежити душевний стан Раїси, що передається нашаруванням кардіоцентричних образів:

- «Раїса почувала у грудях гостро-гранчасту крицю. Та криця різала її, ранила, доводила до розпуки» [66, с. 80];
- «Наче кров, що збіглась до серця, парою взялась у морозному повітрі, в грудях стало пусто і слабо» [66, с. 84];
- «Одиноке, самотнє, занедбане всіма серце сходило кров'ю у темній сосновій домовині» [66, с. 86];
- «Вона залюбки оддала б йому останню краплю крові свого серця» [66, с. 86];

- «...спопеліле серце знов наливалось гарячою кров'ю, палало небесною радістю...» [66, с. 88].

Всюди фігурують «груди» та «серце». Михайло Коцюбинський не дарма залучає такий образ. Ще на початку етюду повідомлено, що героїню «боліло та кололо під грудьми». Отже, автор одразу хотів зосередити увагу читача на цьому моменті: під грудьми, під серцем зароджується чисте дитяче почуття, котре «оновлює, як весняний дощ», і котре «розцвітає пишним цвітом, як квітка папороті, хоч і недовговічним». Однак не забуваймо, що героїня переживає «духовне кохання», яке поступово її підіймає до певного перелому, поки не зникає зовсім, не залишаючи жодної надії: «Вона буде лежати тут без руху, без надії, аж поки ся пітьма не зміниться у вічну» [66, с. 86]. Надія теж стає ключовим концептом етюду. Початкова вказівка закладена в епіграфі: «Сумний, як день ясний для серця без надії» [66, с. 62].

З контекстом надії пов'язана також символічність церкви. Духовний дім для Раїси Левицької завжди набував окремого значення, ототожнювався з еволюцією її почуттів:

- витоки роду – сім'я дядка;
- дитяча мрія про роль «попівни»;
- страх переживання відносин з попом;
- надія на реалізацію себе в ролі «попаді»;
- церковний відлік в особистому часопросторі;
- входження в духовне життя (рання служба, піст, молитва);
- сприйняття власної кімнати як монастирської келії;
- примірка ролі «монахині»;
- визнання повної нереалізованості (щезання церкви).

Наскрізним лейтмотивом твору виявляється ліжко вчительки, про значущість якого ми вже частково згадували. Юрій Кузнецов називає цей образ художньою деталлю, зазначаючи, що «вона поєднує різні настрої героїні («кільця») в цілісний психічний процес. Проте залежно від контексту відтінки

значення цієї художньої деталі змінюються» [86, с. 172]. У тексті це проявляється в таких варіантах:

- «дно глибокого колодязя» [66, с. 65];
- «соснова домовина» [66, с. 86];
- «монастирська келія» [66, с. 87].

Певною мірою вчителька жила власними ілюзіями. Згадаємо зауваження Олександри Черненко: «Глибокий внутрішній конфлікт між неусвідомленим коханням і несвідомим почуттям браку взаємності для її почувань проектується на щораз більше наростаючу ілюзію й знаходить там точку опертя та психічну рівновагу. Ілюзія, що неначе виростає з ілюзії, виправдовує в очах Раїси всі вчинки, всю поведінку отця Василя. Віра в його покликання, в його місійну працю асоціюється з ролею Христа, а її терпіння – з терпіннями Христа. Покора в терпінні Христа дає їй можливість і силу зносити весь жах свого терпіння також з покорою... Душевна точка поєднання з отцем Василем був Христос і Його любов. Тому в ілюзорному піднесенні щастя з причин цього душевного зближення [...] Раїса насправді відчувала близькість присутності не Христа, а самого отця Василя. В цей спосіб ілюзія починає прибирати реальні форми у внутрішньому житті Раїси» [200, с. 85]. Їй не потрібне таке життя, але іншого вже не буде. Звертанням до Бога розповідач фіксує ту ж неминучу самотність: «Нащо ж ти, боже, вклав у нього вогонь, коли той вогонь лиш у попіл обертає її серце!..» [66, с. 88].

Раїса розповідає свою історію подрузі. При цьому образ попа в її сприйманні не змінюється: ті ж високі думки, душевна чистота, енергія і непохитна воля. Констатація «ти його кохаєш» зумовлює питання у відповідь: «Що ти сказала?». Героїня мовчки визнає, проте неспроможна вимовити. Її почуття сповнене духовним сенсом, який теж не приніс користі. Не реалізувавши себе в жодній ролі («попівна», «попадя», «монахиня»), Раїса стає самотньою. Надія «перетворення на метелика» згасла.

«Письменник від початку твору спостерігає, як поступово замовкає голос розуму, котрий раніше визначав життєвий вибір героїні; натомість проявляється

чуттєва сфера, озивається те, що було витіснене у підсвідомість» [154, с. 88]. Саме так пропонує Ярослав Поліщук «пояснити дивну, на перший погляд, еволюцію Раїси Левицької – від свідомого бунту проти релігії й традиції до цілковитого перегляду своїх переконань» [154, с. 88].

Метафоричний образ лялечки викликає «візуальну асоціацію» [154] в читача. По суті, мало відбутись духовне переродження і оновити життя самотньої вчительки, проте все залишається на цій стадії.

Внутрішній світ персонажа автор змодлював за допомогою імпресіоністичних прийомів: кольористики, контрастів, образів-символів, художніх деталей та засобів, наскрізних мотивів тощо. Сприйняття навколишнього світу відбувається шляхом селекції і трансформації в своїй уяві певних речей та передачі безпосередніх вражень. Михайло Коцюбинський намагається викликати в читача емоції і почуття, які переживає герой. Читач домислює наративні процеси і прогнозує майбутні події.

Таким чином, текст побудований на основі взаємопов'язаних сюжетів, що проектуються в читацькі сценарії. Всього їх чотири:

1. «Попівна». Найважливіший сценарій, оскільки в ньому міститься зародження всіх інших. Заклався в свідомості героїні ще з юності (самонавіювання «недостойна») і залишив наслідки на все життя, забравши навіть надію.
2. «Вчителька». Професійних шлях, вибраний вимушено: не вдалося стати попівною і знайти жениха-богослова – довелося «втрачати голос, хрипіти, надсаджувати груди і вести безперестанну війну зі школярами, їх батьками, попом і начальством». Хоч Раїса любила свою роботу, та це не допомогло здійснитись її мріям.
3. «Попадя» («матушка»). З моменту зближення персонажів, читач бачить героїню в ролі майбутньої дружини попа. Етапи єднання, а пізніше – розладнання, в тексті розміщені чіткими вказівками:
 - «Обоє змішалися» [66, с. 68];
 - «Та зносили не порвалися» [66, с. 69];

- «Лід рушив, знайомість зав'язалася» [66, с. 75];
- «Опріч того, він їй подобався» [66, с. 78];
- «Потроху й непомітно Раїса прив'язалась до о. Василя» [66, с. 79];
- «Вечори вони проводили разом, хоч то вже були не давні вечори» [66, с. 85];
- «З того часу Раїса скорилась» [66, с. 86];
- «Тим часом Раїса танула» [66, с. 87].

З контексту трьох останніх вказівок ми розуміємо, що сценарій «попадя» неможливий.

4. «Монахиня» («черниця»). Чим ближчими ставали стосунки вчительки та отця, тим швидше вона здобувала роль «монахині». Однак і з цим не склалося.

Дитяча мрія – попівна; конфлікт з попом – вчителька; гармонія з попом – попадя; прив'язаність до попа – монахиня.

Сценарії перетинаються між собою, відображаючи коливання особистих сподівань Раїси та тримаючи в напрузі увагу реципієнта. Героїня приміряє роль – читач змінює сценарій. Так триває до кінцівки, поки читачеві стає зрозуміло: примірка ролей не вдалася, в результаті – повна особистісна нереалізованість (самотність, неприкаяність, загубленість).

Отже, в основі твору – ефект незавершеності, який досягається вибором різних сценаріїв. Це знову ж таки наштовхує на жанрової особливості специфіки твору: етюд є фрагментарним, нецілісним, незавершеним. Михайло Коцюбинський майстерно використовує власне жанрове означення. Тож розповідач маніпулює емоціями читача та обманює його очікування. Несподівані зміни підсилюють напругу, провокуючи хибне мислення реципієнта. Він передбачає одне, а наратор презентує інше. На нашу думку, читач опиняється в несподіваному стані раптового емоційного виснаження.

2.4 Ефект розгубленості (новела «Дебют»)

Ефект розгубленості – тип естетико-емоційної імпліцитної читацької реакції, завдяки якій читач перебуває у стані подиву та когнітивного нерозуміння ситуації, в його свідомості провокуються пізнавальні процеси (залучення уваги, зосередження на конкретних фрагментарних аспектах, кульмінації, різке зняття напруги) на основі наративної організації фреймів, нашарування контрастів та майстерного моделювання персонажних ігор.

Михайло Коцюбинський, коментуючи власну новелу «Дебют», зазначив: «Тема цікава. Це перший виступ на життєвій сцені, перша гра і разом з тим свідомість гри, і якась сила, що штовхає людину по похилості вниз, що не дає покинути роль, спинити гру, що каже розсівати наше «я» з повним завзяттям і всякими способами, як смітникові бур'яни своє насіння...» [74, с. 286].

Аби зацікавити читача, письменник вбудовує у текстову канву ігровий контекст. Безумовно, літературна гра має свої особливості. Ми пропонуємо таке розуміння: потрібно створити такі умови (визначений ліміт часу, інтерес, інтрига, сценарій), придумати такі правила, задати такий контекст, на основі яких увага читача буде повністю залучена в цю діяльність, а процеси перетворень в свідомості викликатимуть різні естетичні реакції. Проаналізована новела підтверджує наші міркування.

В центрі сюжету – історія кохання молодого вчителя до дочки господаря-роботодавця, побудована в межах декількох фреймів, кожен з яких передбачає окремі персонажні ігри. Наповнений контрастами текст створює інтригу для читача, залишаючи можливість здогадок та домислювання. Поступово задається контекст, за яким адресат повинен бути уважним і слідкувати за ходом думки розповідача. Автор майстерно створює умови, завдяки яким читач досягає найвищих естетичних реакцій (наприклад: радість, горе, сміх, біль, відчай, жалість, страждання, співчуття та ін.). Аби краще зрозуміти сутність тексту, ми будемо називати фрейм (визначену рамку) та окреслювати усі його складові, так би мовити, його когнітивний інструментарій.

З приїздом «пана навчителя» в тексті починається педагогічний фрейм, наповнений окремими слотами (ролями). Стурбований та невпевнений в собі, юнак так уявляє нових господарів: «Усі вони, наче живі, вставали поволі в моїй уяві – хазяїн, хазяйка і їхні діти, такі ласкаві, добрі...» [67, с. 17]. Заможна родина гостинно прийняла Віктора. Його вихованець – чудова дитина, спрямована до скарбниці знань: «...я побачив його широкі, готові світ весь поглинуть очі, він був як квітка на тоненькій стеблині, що пнеться до сонця» [67, с. 19]. Однак педагогічного виховання як такого у тексті не спостерігається, навіть жодного опису уроку вчителя з учнем. Заданий фрейм немає завершення, і чим швидше це помічає читач, тим більше зростає його напруга.

Знайомство з дочкою господарів справило неприємне враження на вчителя. Анеля зображена в контексті контрасту: «Ми сіли за білий стіл, але перед очима в мене стоїть суха чорна фігурка з похилим станом, і довгий ніс, і якісь риски коло холодних уст» [67, с. 18]. Далі бачимо ще такі варіації її образу: «трупик» з блідим лицем», «на обличчі у неї тінь од ксьондза, в лініях носа і уст – костьольна архітектура...», «похила пісна фігура», «спущені очі і холодне обличчя», «пласка фігура з гострими дужками плеч», «негарна, худа, нещасна». Автор навмисне описує героїню непривабливою, не натякаючи, таким чином, на зародження майбутніх стосунків. Фраза «врешті – що мене має обходити якась панна Анеля?» [67, с. 20] – перший натяк на появу іншого фрейму – любовного. Мислення адресата формується приблизно так: між ними нічого не може бути. Підтвердженням слугують негативні текстові коментарі у зображенні героїні.

Дні стають довгими, сірими та невиразними. На фоні цієї одноманітності головний герой (він же оповідач) створює власну гру «Стосунки» в рамках любовного фрейму. Він продовжує думати про те бліде обличчя, холодний погляд, спущені очі, довгий ніс тощо. Клубок як символічна деталь закладає фундамент придуманої любовної історії, наслідки якої поки невідомі: «Тепер від мене до тебе йде отся нитка і нас єднає. Ось кладу на клубок руку, і тепло моєї руки кожен раз проходить буде між твої пальці. І ти будеш мене почувать» [67, с. 22]. Нитка потяглася зовсім легко і не лишилось сумніву, що це лише жорстока

гра, мета якої – оволодіння душею жертви: «Я стежу за нею до самих дверей, і щось сміється в мені: «Ага!» [67, с. 23].

Для того, щоб заплутати читача у власних міркуваннях, автор перебиває любовний фрейм сімейним, створюючи певну паузу. Тут знову ж таки репрезентується нова абсурдна гра – «великі дні мами Костусі». Абсурдність полягає в тому, що після господарської праці в домі ставало ще гірше. Констанція бралась за якусь справу, залишала її, починала нову і, таким чином, створювала ще більший безлад. Звичайна жінка з побуту, заклопотана домашнім господарством. Її примітивний образ проходить у творі другим планом.

Кожен з фреймів сконцентрований навколо якогось персонажа. Так, ще один з них – соціально-політичний – представляє господаря дому – пана Адама. Його гра – «Апостол» наповнена важливими духовними ролями: «...розбирати сварки та суперечки, мирити сусідів, давати усякі поради... їздити до столиці і морозити публіку такою тонкою політикою, щоб всім аж очі лізли на лоб» [67, с. 27]. Така атмосфера втомлює молодого вчителя, не дає йому можливостей вільно діяти в рамках своїх бажань.

Відтепер увагу читача автор буде зосереджувати на одному фреймі – любовному. У ньому закладений весь контекст задуманого естетичного ефекту. Інші – потрібні для перебивок, сповільнення подій, так званої ретардації, щоб маніпулювати читачем, змінювати його емоції, задавати нові враження. Наприклад, поїздка на санях: Віктор випробовує свою жертву, оголошуючи, що везе до вінця. Неприємний тілесний контакт («...почув на кінчиках пальців її ребро. Фу, як противно!» [67, с. 29]) змушує читача вагатися і зробити орієнтовний висновок про те, що в героїв нічого доброго не складеться.

У межах любовного фрейму юний гравець створює власні правила, керує своєю роллю, навіть якщо це змушує вагатися: «Чого мені треба? Яка сила пхає мене в безодню і каже: грай ролю – іменно, іменно, я розумію, що се лиш гра! – і дає мені певність, що не покину гри і не обірву ролі, аж поки не доведу їх до самого краю, які б результати не були; що так само, як досі, я буду втискати в душу чужої людини свою істоту, накидати свої бажання, засівать своє «я». З

повним завзяттям, всякими способами!» [67, с. 29-30]. Отже, героя не цікавлять наслідки, йому не важливі почуття інших, він повністю зосереджений на грі. «Для досягнення мети всі засоби хороші» – ось той лозунг, котрий керує Віктором. Він не усвідомлює сили азарту, захоплюється і втрачає межу між грою та реальністю: «Ну, я наваживсь. Як грати, то грати» [67, с. 30]; «Вона! Вона! Моя іржа – а я залізо. Вона мене всього сточила. Не лишила живого місця. Я її чую у всіх кліточках мозку, у грудях, в очах, на кінчиках пальців... Анелька, Анелька...» [67, с. 33]. Напруженість ситуації підсилюють яскраві контрасти: «мила і ненависна», «замилував би і розтоптав би ногами», «мрія й упир» [67, с. 33].

Дослідник Йоган Гейзінга відзначає важливу роль напруги саме в контексті гри: «Напруга означає непевність, залежність..., прагнення розв'язати проблему й тим покінчити з нею... Ми кажемо: «напружена гра»... Саме цей елемент напруги... наростає в міру того, як гра набуває характеру змагання... Саме елемент напруги надає ігровій діяльності, що, власне, виходить за межі добра і зла, певної етичної цінності, бо він випробовує гравця з усіх боків: його сміливість, витривалість, винахідливість і zarazом його моральні якості...» [26, с. 18]. Віктор питає себе: «Ти граєш? Граю чи гра мене пхає – хіба я знаю?... І не можу спинитись...» [67, с. 34]. Для досягнення своєї мети молодий винахідник придумує ще одну гру – «Самогубство». Він робить висновок, що жити без коханої немає сенсу, а довести силу почуття може лише смерть. Нова гра запускається в різних скриптах (придуманих схемах дій):

- застуда («Що, якби вийти отак настрічу вітру, і підставить розхристані груди, і брести по коліна у мокрім снігу, в льодовій воді. Щоб пройняв холод і звалив в ліжку» [67, с. 35]);
- вбивство («Я вийду на поле, туди десь за парк, приставлю рушницю до серця й надушу ногою цингель» [67, с. 36]);
- отруєння («Найкращий спосіб – отрута. Наприклад, морфій» [67, с. 36]);
- повішення («Заклав шию у зашморг – й готово» [67, с. 36]);

- утоплення («От утопитись я, здається, нізащо не зміг би» [67, с. 36]).

Читач розуміє, що ним маніпулюють: герой планує варіанти самогубства, а сам походжає по кімнаті і їсть халву та горіхи. Напрошується висновок: насправді гравець не заподіяв би собі нічого, треба лише повернути увагу жертви, викликати в неї жалість, змусити відчувати провину. Все відбувається в альтернативній реальності – у фантазіях гравця: «Під ранок в мене виріс план самогубства, а на столі – купа лушпиння з горіхів» [67, с. 37].

Актор продовжує грати свою роль. Проходить час («Весна вже настала, а я ще живий» [67, с. 37]) і ми бачимо очікувані результати: «Я ношу у собі смерть, і так приємно, що її бачить панна Анеля»; «Мені співчують»; «Бідний ти, бідний...» [67, с. 37]. «Всередині ігрового простору панує особливий беззастережний ряд. Щонайменше відхилення від нього «псує гру» [26, с. 17], тому актор вагається, але має надію на свою останню ставку: «Чого ж я мучусь? Чому не вмираю? Бо смерть – моя остання ставка у грі» [67, с. 37]. Автор продовжує посилювати напругу, не дозволяючи читачеві прийняти конкретне рішення, тримаючи його в повній невизначеності. Віктор говорить: «Ти! Чи ти скінчиш нарешті, нещасний комедіанте! Коли перестанеш брехати бодай собі самому? Скинь з себе тенета, в яких заплутавсь. Хоч раз будь щирий. Скажи собі і другим правду. Ну, чуєш, Вікторе, чуєш. Сміливий будь. Не бійся. Інакше згинеш. Побачиш» [67, с. 39]. Індивідуальна автономізація гравця закладає у свідомість читача скрипт «а може все обійдеться...?». Відчувається бажання актора змінити правила. Але який же з нього актор, коли він відступить, тоді це несправжній гравець? Останньою слотою в цій грі стає інсценізована в кількох варіантах передсмертна записка: 1) «У моїй смерті ніхто не винен» [67, с. 40], 2) «Я вас кохав» [67, с. 40], 3) «По дорозі у вічність останнє прощай» [67, с. 40]. Знову контраст: поспішність покінчити з життям і очікування рятівника. Врешті Віктор просовує голову в зашморг. Оповідь обривається словами «Але чим се скінчиться?». Ніхто не знає, реципієнт розгублений в думках і почуттях.

Роль зіграно, вона втрачає владу над своїм актором. Точка кульмінації (посадка у вагон) пропонує читачеві майбутні скрипти подальших подій: може герой змириться і поїде, може розповість господареві правду, можливо вирветься і кинеться з потяга... Варіантів багато. «Нарешті глибоко зітхаю. Неначе легше мені тепер» [67, с. 42] – скрипт, котрий вказує на завершення всіх попередніх фреймів. В момент найсильніших переживань напругу знято. Саме так в стресовій ситуації автор проникає в свідомість свого адресата, викликаючи колаж його емоцій.

Інтерес героя до іншої жінки (красуні-незнайомки у вагоні) переформовує свідомість читача і створює правильне розуміння «дебюту» – Віктор пережив перше кохання (адже на початку твору назва співвідносилась з першим педагогічним досвідом). Наповнений світлих емоцій, позитиву та відкритий світові, юний вчитель «п'є життя на повне горло», починаючи інший фрейм – фрейм «нового життя».

Сконструйовані моделі фреймів та цікавий ігровий контекст змодельовали конкретні пізнавальні процеси в свідомості читача. Ряд когнітивних процедур переформували його свідомість: спочатку повністю залучили увагу, зосередили її на окремих аспектах, довели до кульмінації, а тоді різко зняли напругу, залишивши неочікувані емоції та почуття. Так, у фіналі твору реципієнт потрапляє в ситуацію розгубленості та невизначеності, а потім переживає ефект радості через життєву ініціацію персонажа.

2.5. Ефект когнітивного дисонансу (новела «Що записано в книгу життя»)

Ефект когнітивного дисонансу – тип естетико-емоційної імпліцитної читацької реакції, котра поетапно фіксує усі психологічні стани читача (жаль, співчуття, тривогу, відчай, сум), зумовлюючи кульмінаційний внутрішній

конфлікт при зіткненні суперечливих переконань в його свідомості на основі вербального та невербального мовлення персонажів, їхніх спогадів, снів, уявлень.

Наративна структура тексту побудована таким чином, щоб тримати реципієнта в постійній напрузі, не дозволяючи визначитись з конкретними емоціями. Лінія помираючої баби – ключова, навколо неї розгортаються події, подаються оцінки. Перша фраза новели інформує адресата про встановлення ціннісного фрейму (рамки, яка визначає цінне і менш цінне): «Мусила баба злазити з печі: онука заслабла і потребувала тепла» [67, с. 143]. Ми розуміємо, що носіями цінностей є син і невістка – вони задали такий контекст на основі зовнішніх обставин (голоду). Контрастне переміщення баби (на печі / під піччю) змінює її життєвий простір: «роками вона валялась на печі і звикла дивитись згори в долину... а тепер все виросло зразу» [67, с. 143]. Тепер до неї ставляться як до речі: онуки знущаються, а діти намагаються позбутись. Здається проста побутова ситуація, в якій спочатку можна виправдати вчинки сина. Проте поява інших контекстів змінює читацьке сприймання та посилює напругу.

Структура тексту чітко побудована на взаємодії вербального та невербального аспектів, завдяки чому можна прослідкувати естетичні ефекти. Отож, міркування баби про смерть та її очікування представлене в тексті внутрішнім мовленням (так званим спілкуванням з собою). Наприклад: «Де ж вона? Чому не приходить? Не докликеться баба. Бродить навколо, а про бабу забула. Чоловіка забрала, задушила семеро дітей, ось-ось не видко, як по онуку прийде. Скрізь покосила, поклала цілі покоси, а про бабу забула. І чудно, і страшно, що так трудно умерти» [67, с. 143]. Або: «Нащо вона? Кому потрібна? Життя виїло силу з неї як лущиння з картоплі, кинуло в кут. А душа міцно вчепилась за ту шабатурку і не хоче її покинути» [67, с. 144]. З цього моменту читач фіксує образ смерті, який дедалі більше посилюється.

Кругообіг в природі зводиться до того, що «старе мусить вмирати, а молоде жити» [67, с. 147]. Така ідея природності абсолютизується і виводиться в правило. Знесилившись від такого життя, стара обдумує план смерті та озвучує його синові: «Я так... непотрібна вже стала, та й зайва. Куток займаю... ох, ох... хліб

їм, а він дітям потрібний... Всім важко зо мною, і мені важко... Одвези мене в гай...» [67, с. 146]. Двоїста реакція сина підтверджується жестом байдужості: «Він нехотя звівся і сів на лаві під мисником» [67, с. 146]. Наступні жести лише підсилюють ситуацію: «Потап підняв брови... Він ще не зрозумів, тільки скося глянув на матір» [67, с. 146]. Як стверджує австрійський письменник, Алан Піз, «погляд скося використовується для передачі інтересу чи ворожості. якщо він супроводжується злегка піднятими бровами чи посмішкою, він означає зацікавленість і часто використовується для заманювання [152, с. 97]. Таким чином, у сина виникає інтерес: можливо, буде краще. Неоднозначність, заплутаність думок та прийняття рішення констатують жести хвилювання, поєднані з внутрішнім мовленням: «Нажилась стара, а вмерти не може. Прохає смерті – не дає бог. Хіба гріх допомогти?.. Згинь! Пропади!.. Як буде, так буде... Що б люди сказали? Люди! Вони осудять... Потап не міг заснути. Крутився, здіймав голову з лави і посилав вуха в куток, під мисник...» [67, с. 147-148].

Ситуація «очікування та обрядження на смерть» переривається іншими наративними моментами, які дозволяють свідомості читача балансувати:

1. Ототожнення баби з дитиною: «Кисленького хочеться бабі...» [67, с. 144]; «Мо-лоч-ка!» [67, с. 144]. В цінностях розповідача прохання баби і дитини – на одній шкалі. В даному випадку старенька викликає жалість та співчуття.
2. Поетизація баби: казковий світ (« – Розкажіть казку. Рот розкривався, як порожній гаман, і в ньому шипіли слова – щось про царенка, злото, дорогі страви...» [67, с. 145]). Контраст непотрібності («Бабо! Коли ви помрете?» [ТЗ, с. 145]) ще більше посилює лінію поетизації.
3. Альтернативні реальності:
 - сон («...а дрімота сплітає дійсність зі снами: уривки казок, отченаша і синові чоботи, важкі, як гори, що лишають по собі мокрі сліди» [67, с. 144]);
 - пам'ять («А разом з тим, наче наперекір, виринало з пам'яті напівзабуте, про що чув від од мами або од баби своєї, як колись, у

давнину ще, діти вбивали батьків. Вивозили в ліс або на поле і там покидали, поки не прийде смерть...» [67, с. 147]);

- уявлення («Один образ захопився його уяви, покриваючи все... Тільки що винесли маму на кладовище, з коругвами, з попами, похристиянськи. В хаті народ. Смачно парує страва. «Випийте, свате, за душу небіжки... Хай буде царство небесне...» [67, с. 152-153]).

Обряд «вивезення матері» сповнений болем, відчаєм, трагізмом. Адже як матір вона цінна лише в ситуації помирання, а жива – баба, котра всім заважає. Проте справжня сутність Потапа розкривається лише на межі життя і смерті рідної йому людини. Його цінності змінюються завдяки двом ситуаціям:

1. Спільному діалогу, що наповнений хвилюючими жестами. Вербальний зв'язок допомагає на якусь мить зміцнити стосунки. «Вони раді були обоє, що знову живуть спільним життям, як ще тоді, коли стара могла ходити по світі» [67, с. 150]. Щире зізнання розкриває душу сина: «Хотів розказати ціле життя, всі свої кривди, отут, серед тиші... на тих твердих руках, що скоро перед богом свідчити будуть про свою працю, а тільки промовив: «Простіть мене, мамо...» [67, с. 151].
2. Спогаду з дитинства («Мати наділа на нього чисту і білу сорочку. Розчесала волосся і вже на порозі за пазуху вклала гарячий пиріг... Він вийняв його на вулиці, тільки як був серед хлопців. Йому було приємно, що всі дивились, як він кусав пиріг... Тоді він наївся» [67, с. 152]). На певний час герой бачить світ дитячими очима: згадує любов, ласку та щедрість мами. Усвідомивши свою синівську роль, він змінює орієнтири. На початку твору Потап – батько своїх дітей, вкінці – люблячий син своєї матері.

Актуалізація пам'яті, переживання давно забутих синівських почуттів посприяли правильному вчинку, який читач сприймає як єдиновірний: «Тоді він раптом піднявся на санях, подивився вперед, озирнувся назад себе і завернув круто коняку, ... назад, по бабу...» [67, с. 153]. Засмучує лише те, що «по бабу», а не «по маму». В даному випадку важливо простежити контекстуальні номінації.

Таблиця 2

Частота вживання номінацій «мати», «матір», «мама», «стара», «баба» (новела «Що записано в книгу життя»)		
Номінація	Контекст	Приклад
БАБА	повідомлення наратора (задум плану)	«Мусила баба злазити з печі... послалась баба долі» [К: 143] «Не докличеться баба... Бродить навколо, а про бабу забула» [К: 143] «...лежить тихенько баба...» [К: 143] «Міркувала щось баба» [К: 145] «...наблизив до баби своє лице... значить, зараз будуть обряджати бабу на смерть» [К: 148] «І понісся в туман... назад, по бабу» [К: 153]
	оцінка наратора	«Кисленького хочеться бабі...» [К: 144]
	звертання персонажів	«Бабо! Коли ви помрете?... Бабо! Душа пташкою вилетить з вас?» [К: 145]
	безпосереднє звертання сина	«Добре вам, бабо?» [К: 149]
	МАТИ	повідомлення наратора
	оцінка наратора	«...стара, забута смертю мати...» [К: 143]
	уявлення сина	«Мати в гаю, в хаті більше простору...» [К: 148]
МАТІР	повідомлення наратора	«... скося глянув на матір...» [К: 146] «Йому не слід було дивитись, як обряджатимуть матір...» [К: 149]
	(думки сина)	«Живу матір виволік з хати» [К: 147]
МАМА	повідомлення наратора	«...зробив для мами ложе... покрив маму до голови...» [К: 151]
	наратор: сприйняття сина, спогади	«Мамине слово падало в нього...» [К: 147] «Виринали з пам'яті напівзабуте, про що чув він од мами...» [К: 147]

	наратор: вчинок сина	«Потап взяв маму на руки і виніс» [К: 149]
	внутрішнє мовлення сина (уявлення)	«Може то не хмаринка, а душа мами пливе?» [К: 152]
	щире звертання сина	«Простіть мене, мамо...» [К: 151] «Що, мамо?» [К: 151]
СТАРА	повідомлення наратора	«Він гнав од себе думки, особливо про те, що стара говорила» [К: 147]
	оцінка наратора	«Нажилась стара, а вмерти не може...» [К: 147]
БАБА-МАМА	звертання сина	«Ех, бабо...мамо, – поправився він» [К: 146]
МАТІР-МАТИ	народна приказка	«Шануй батька і матір твою...» [К: 153]
		«Одна у нас мати і одна смерть» [К: 153]

У кожному називанні беруть участь наратор (повідомлення або оцінка) і головний персонаж (уявлення, спогади та безпосереднє звертання). На початку твору найчастіше фігурує номінація «баба»: так веде розповідь оповідач, так говорять персонажі. Від контексту-поправки «Ех, бабо... мамо...» [67, с. 146] поступово трапляється заміна на «матір-мати», (участь наратора і персонажа) і пізніше – на «мама». Слово «мама» з повідомлення наратора переходить в пряму мову персонажа. В контексті щирого зізнання та усвідомлення своєї синівської ролі Потап змінює ставлення. Тут помічаємо його щирі емоції і почуття, які змінюють нібито передбачуваний фінал твору. А ще цю зміну спричинює також контекст «боротьба двох традицій». Маємо на увазі уявлення та роздуми сина щодо поховання матері:

- 1) язичницька традиція («... виринало з пам'яті напівзабуто, про що чув він од мами або од баби своєї, як колись, у давнину ще, діти вбивали батьків. Вивозили в ліс або на поле і там покидали, поки не прийде смерть. Нащо

життя старому? Старе мусить вмирати, молоде жити. Так все на світі» [67, с. 147]);

- 2) християнська традиція («Один образ захопився його уяви, покриваючи все... Тільки що винесли маму на кладовище, з коругвами, з попами, похристиянськи» [67, с. 152-153]).

В даному контексті є вдалими міркування О. Черненко про те, що Коцюбинський висвітлив у цьому творі «проблему залежності одного існування від другого в путях самотності» [200, с. 103]. Однак неоднозначна думка дослідниці про те, що син повертається по матір не тому, що «спомини доброго материнського серця нагадують йому дитинство... і не тому, що свідомість говорить йому про гріх, про душу, про молитви церковні, християнські звичаї, – а тому, що пригадав бенкетування в часі посмертних поминок і вже тепер думками «поринає в гомін, в тепло голосів, у смак масної страви, у свято і радість живого тіла» [200, с. 103-104]. Як вже було зауважено, альтернативна реальність (спогади) саме в цій ситуації відіграє важливу роль, тому що тільки після цього змінюються орієнтири персонажа. Передбачити це раніше читач не міг через брак інформації. Перемагає християнська традиція. Герой надіється забрати матір, і зробити обряд поховання як слід. Але тут знову у читача постає нове питання: чи залишиться вона живою до моменту його повернення? Такий фінал створює певну недоокресленість.

Наративні паузи – ще один важливий елемент в контексті взаємодії наративної комунікації. Наприклад, піднесений метафоричний пейзаж допомагає внести радісну нотку в трагічну ситуацію «вивезення матері в ліс»: «В глибокій тиші снували дерева біле мереживо гілок, наче збирались закинути невід в глибокі води неба, де неясно тремтіли золотою лускою, мов рибки, зорі» [67, с. 151].

Взаємодія вербального та невербального аспектів формує авторську наративну стратегію, за допомогою якої читач переживає ряд естетичних ефектів. Зіставляючи невербальне зі змістом сказаного, помічаємо в одних ситуаціях логічне доповнення, в інших – суперечність.

Невербальний акт (міміка) супроводжує вербальний (усне мовлення):

- «...лежить тихенько баба і од часу до часу викидає з присохлих грудей тужливе зітхання, тонке як скавуління сліпого щеняти: Ох-ох!.. Де та смерть моя ділась!..» [67, с. 144];
- «І знов шелеснуть зів'ялі уста, як сухе листя: Ох!.. Моя смертонько... де ти?» [67, с. 144];
- «Тіло часом прохало: Мо-лоч-ка!» [67, с. 144];
- «Перевів очі на її вид, що танув, здавалось, як жовтий віск свічки [67, с. 151];
- «Вона старече плямкала ротом, кривила уста, аж відкривались синяві ясла, і немов простогнала: Не ріжте зозулястої курки... Вона буде нестися...» [67, с. 151].

З вербального акту (усне мовлення) логічно впливає невербальний (жест, міміка):

«— Нема на вас сконання! Не дають спати...- сердито бурчить невістка, і лавка скрипить під нею [67, с. 144].

— Не-ма! — говорить баба у тон невістці і облизує ясна, де були колись зуби, і лиже зсохлі, запалі всередину губи» [67, с. 144].

Послідовна логічна зміна обох комунікацій: НВ (жест) + В (усне мовлення) + НВ (міміка) + В (усне мовлення) + НВ (вчинки):

«Цілий ряд очей дивився в рот бабі...

— Розкажіть казку.

Рот розкривався, як порожній гаман, і в ньому шипіли слова... язик висувався, злизував все розпочате...

— Бабо! Коли ви помрете?

Вони розтягали зморшки на бабиній шиї... розглядали дві шабатури грудей... підіймали запаску і мацали ноги, сухі, чорні, у жилах...» [67, с. 145].

Контрастна суперечність вербального та невербального: усне мовлення — сміх — міміка — жест — вчинок (в контексті усного мовлення):

«— Мо-лоч-ка!

Тоді невістку нападав сміх. Не говорила нічого, а тряслась од сміху грудьми, лицем і животом, аж кутні білили між скривленими губами» [67, с. 144].

«Бабі було так кривдно... Вона з жалю кривилась, бурчала, їй до сліз молочка хтілось...» [67, с. 144].

«Врешті невістка хапала віник і закривала бабу хмарою пилу.

– Ноги прийміть! Викину в сіни разом з сміттям!...» [67, с. 144].

Контрастна вербальна комунікація (усне мовлення) згодом супроводжується невербальною (жести байдужості + міміка):

«Він нехотя звівся і сів на лаві під мисником... Потап дратувався і не дивився на неї.

– Ех, бабо... мамо, - поправився він» [67, с. 146].

«Жорстока складка лягла і застигла у нього між носом та бородою, і щось несказане сховалось в ній» [67, с. 146].

«Потап підняв брови.

– Що ви сказали?..

– Я так... непотрібна вже стала, та й зайва... Одвези мене в гай...

Він ще не зрозумів, тільки скося глянув на матір» [67, с. 146].

Інші виявлення невербальної комунікації:

1. Жест щирості («І лиш баба простягне суху долоню з сухими кришками хліба, зозулястенька цокає дзьобом в долоню і пощипує бабу» [67, с. 145]). Курка – єдина розрада старенькій. Спостерігається певний перегук, момент ототожнення баби з куркою. Простягаючи руку, баба немовби намагається поділитися своїми бідами. «Споконвіку відкрита долоня асоціювалася з щирістю, чесністю, відданістю і довірливістю [152, с. 25].
2. Жест хвилювання («Крутився, здіймав голову з лави і посилав вуха в куток, під мисник» [67, с. 148]).
3. Міміка, яка підтверджує задуманий план («Міркувала щось баба... Плямкали губи, очі дивились углиб, уста склалися до слова і нерішуче мліли» [67, с. 145].)

Крім обліку сукупності жестів і відповідності між словами і рухами тіла, для правильної їх інтерпретації необхідно враховувати контекст, в якому живуть ці жести [152, с. 9]. Тому, по суті, кожен жест має своє окреме значення і служить для підтвердження смислів вербаліки. Дослідження доводять, що невербальні сигнали несуть у п'ять разів більше інформації, ніж вербальні [152, с. 8].

Невербальна інформація пропущена через свідомість наратора і він є джерелом оцінок. Своєрідне маскування під третю особу не дозволяє зрозуміти повноту присутності. Він знає не все, проте є конкретним свідком. Розповідач не дає можливості читачеві прийняти чийсь точку зору, а змушує його балансувати – сумніватися, переживати, співчувати, вірити / не вірити, приймати рішення і водночас змінювати його. Увага, таким чином, постійно в напрузі, на стику вибуху емоцій. Завдання наратора: так залучити чуттєву інформацію, поміщену в контекст вербального і невербального, щоб викликати естетичний ефект.

У свідомості сина – когнітивний дисонанс (внутрішній конфлікт при зіткненні суперечливих переконань). В ньому змагаються раціональне і нераціональне, бажання врятувати родину від голоду та любов до матері. Читач поступово вживається в свідомість сина, а, отже, на основі сприйнятого переживає свій внутрішній психічний конфлікт. Отже, читацькі естетичні реакції в досліджуваному тексті – результат накладання двох контекстів: когнітивного дисонансу та ефекту жалю.

2.6. Когнітивний ефект іронії (новели «Хвала життю», «Подарунок на іменини»)

Когнітивний ефект іронії – тип естетико-емоційної імпліцитної читацької реакції на основі авторського висміювання нікчемності та штучних цінностей, виявленої завдяки зіставленню реального та ірреального хронотопів (новела

«Хвала життю»), тексту та паратексту (новела «Подарунок на іменини»), зумовлюючи читацьку градацію уваги, пам'яті, мислення, психологічної напруги.

Фабульний каркас новели «Хвала життю» – персональний виклад оповідача-персонажа, який приїжджає в Мессіну (містечко на півдні Італії) через рік після сильного землетрусу, про залишки життя на цій території. Рух героя по місту формує своєрідний хронотоп дороги: шлях, впродовж якого моделюються як уявні, так і реальні картини. Це можна чітко простежити, проаналізувавши всі фрагментарні епізоди, логічно виділені автором. Для більш глибокого осмислення будемо номінувати кожен з них.

Труп міста. Початок тексту («Минуло трохи більше року...» [67, с. 274]) – одразу включає часовий вектор, наповнений контрастами: «пишна Мессіна – грудка каміння», «спокійне море, небо, помаранчеві сади – труп міста». Вони задають тривожний вступ. Історичні факти свідчать про те, що 28 грудня 1908 року в Мессіні стався найбільший із документально зареєстрованих в Європі землетрусів. Зважаючи на термін написання твору (1912) та перебування Коцюбинського в Італії, можна вказувати на очевидність розповіданих подій.

Цибуля. Розповідач очікує побачити лише руїни, проте реальність дещо відрізняється від сподівань: «Ступивши на землю, я сподівався стрінути тишу і холод великого кладовища і був здивований дуже, коли побачив осла з повними кошиками на спині... За ним біг хлопець і з сіцілійським жаром кричав: «Цибуля! Цибуля!» [67, с. 274]. Проста побутова річ – цибуля – стає першим елементом життя, а ситуація купівлі-продажу навіює думки про те, що життя все-таки відновлюється. Така вказівка в тексті активує читацьку увагу.

Чорні очі. Наратор зосереджується на важливій деталі – очі перехожих. В сприйманні читача повна контрастність: мертві очі в живих людях. Зазначена деталь вказує на картину мертвотності міста. Іншими словами, це символічна фотографія смерті. Епізод наповнений холодними тонами: «дами в чорних вуалях з мертвим, застиглим обличчям», «похмурі робітники», «чорні чоловіки й тихі жінки, наче черниці, немов гості похоронні...» [67, с. 274-275]. Епітет «чорний»,

вжитий у цьому фрагменті шість разів, лише підсилює руїну. Використовуючи такий прийом, письменник активує перцептивне сприймання читача.

Інтимність чужої хати. Час, представлений плавним рухом оповідача, демонструє наступні реалії. З'являється хронотоп дому, обмежений стінами помешкання: «Веселенькі шпалери, залізне ліжко, через поренчата якого звисає рушник, фотографія на стіні, образ мадонни в головах ліжка» [67, с. 275]. Залишки речей стають свідченням минулих подій. Уявлення на основі побаченого створюють наратору частково позитивну, але і водночас напружену, імпресію: «І ся інтимність чужої хати, де ще заховалося наче тепло людської руки, робила сильніше враження на мене, ніж зовсім мертві сірі руїни» [67, с. 275].

Кладовище. Зміна топосу – контраст до попередньої картини. Від речей розповідач переходить до людей, фіксуючи приблизну цифру трупів. Вказівка на вік та професію доводить лише різнопланованість руйнації. Фрагмент показує знання і уяву в реальності. Щоб викликати в читача естетичний ефект, автор починає грати топосами та контрастами.

Анатомія. Конкретизація попереднього епізоду: «Робітники витягли з-під балок жіночу сорочку, потім вийняли ноги і поклали в мідницю. За ногами йшли тулуб, живіт і груди...» [67, с. 276]. Смерть продовжує фігурувати. Не тільки фізичний світ зруйнований, а й символічний: «Мозаїчні боги без голів або з половинками лиць валялись тут-таки, в поросі під ногами» [67, с. 276]. Світова стихія перетворила в руїну цивілізацію та культуру.

Панок-чорт. «Чорний панок з блідим обличчям» – новий очевидець на шляху героя, котрий за описами уособлює чорта. Цей персонаж слов'янської міфології констатує свою частину історії: «Хто не чув – уявити собі не може тої пекельної ночі. Така пальба була, така канонада... Я й досі маю шум в вухах... Я був багатий і щасливий, *signore*, мав жінку, четверо дітей і банкірську контору. Тепер родина й ціле багатство лежать під грузом, а я ось чим годуватися мушу!» [67, с. 276]. Піднявши пучок цибулі вгору, панок підтверджував свої слова. Вбудована альтернативна реальність (спогади) доповнює руйнацію.

Паросток життя. Серед перемішаної мертвотної маси («Справа і зліва безконечно тяглися спресовані маси дерева, цегли, паперу, одежі, ламп, меблів і людських тіл» [67, с. 276]) з'являється перший паросток життя – дитина на колінах змученої жінки.

Пустка. Продовжує фігурувати руїна домівки: «Крізь вибиті вікна дивилась на мене пустка, забуті гардини у павутинні, висяча лампа на тріснутій стелі» [67, с. 277].

Дідок. Моделювання внутрішньої мертвотності передається через нового персонажа – «постать дідка, що самотньо чорніла високо на звалищах хат» [67, с. 277]. В даній ситуації наратор на якусь мить стає очевидцем продовження катастрофи: «...під ногами у мене раптом глухо загарчала земля і захиталась, наче спина корови, що хоче звестись. Землетрус!» [67, с. 277]. Розповідач розуміє, що дідок душевно помер разом з руйнацією світу: «За хвилину земля затихла, стіни знову стверділи, скинувши з себе лиш камінці, а зігнутий дід не підняв голови навіть...» [67, с. 277]. Йому все одно, що буде далі, адже життя змінило свою плинність ще рік тому. В особі діда криється контраст віджилого та живого.

Крамниця. Номінуючи вулицю («Не тямлю, як опинивсь я на вулиці S. Martino» [67, с. 277]), розповідач сам виставляє рубіж відносно попередніх епізодів. Адже там не було жодних географічних іменувань. Це певний маркер для того, щоб привернути увагу читача. Торгівля, як обмін певними цінностями, стає ще одним елементом еволюції на цій мертвій території. Навіть ідея мародерства – прояви життя на фоні смерті: «...торгували картками для форест'єрів (іноземці), хлібом і фруктами. Часом неприємно вражала вітрина, де новий чорний оксамит покривали годинники, брошки, шпильки і персні» [67, с. 277]. Старі витерті речі, власниками яких були померлі, створювали тривожний настрій оповідачу.

Косметика. Фрагментарна побудова тексту підводить реципієнта до кульмінаційного моменту. В свідомості наратора контрастує уявне та реальне. Наблизившись до «ставного добродія», оточеного жінками, розповідач вирішив, «що то проповідник, що він говорить про марність всього живого перед

жорстоким лицем природи, перед невблаганністю смерті» [67, с. 278]. Проте інтерпретація реальності виявилась кардинально протилежною: торговий агент продає молодість. Рекламна акція косметики («Синьйори і синьйорини!.. Ви бачите одно з дійсних чудес... Тільки чотири сольдо за молодість і красу...» [67, с. 278] – це спроба штучним замаскувати справжнє. Кульмінація абсурду приводить читацьку свідомість до висновку: жителі цього міста не здатні зрозуміти справжніх цінностей, людська невинність функціонує постійно: «А чорні жінки тіснилися круг візка, стежили пильно за кожним рухом рудоволосого шарлатана й ловили вухом його натхненну промову» [67, с. 278]. Автор іронізує над нікчемністю людей, над їх штучними цінностями. Наратор спостерігає ситуацію таким чином: на очах жінок – смерть, руїна, катастрофа; в свідомості – молодість, краса, оновлене життя.

Хвала життю. Останній епізод тексту демонструє все ж таки перемогу життя над смертю. Розповідача більше не вражають руїни. Звернувши погляд в долину, він «раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір моря, і душа моя проспівала над сим кладовищем хвалу життю...» [67, с. 278]. Опис природи перегукується з першим фрагментом твору (в першому – контраст з мертвими тонами, в завершальному – контраст в світлих тонах), створюючи обрамлення. М. Коцюбинський оживлює природу, робить її персонажем. Душа співає завдяки оновленню та тривалості життя.

Фрагментарність епізодів тексту формує своєрідний наративний монтаж. В кожній картині побутує живе та мертво. Перебивка реалій смерті доповнюється історіями, які наратор почує чи уявить собі. Нагнітання побачених негативних епізодів, альтернативних реальностей створює напругу і змінює сприймання. Рух героя містом вибудовує хронотоп дороги: «Ступив на землю... подякував, рушаючи далі... посувався далі»). Він виступає важливим елементом в темпоральній організації тексту.

Час і простір новели – конструкція, змодельована особистим викладом розповідача на основі побаченого. Таким чином, щоб зрозуміти незнищенність

життя, письменник пропонує два часопростори, які розвиваються паралельно, констатує факти:

- 1) уявний (очікувана картина: що могло би бути?);
- 2) сприйнятий (реальна картина: те, як є насправді).

Таблиця 3

Хронотоп	Уявний (припущення, рефлексії)	Сприйнятий (реальність)
Приклади	<p>«Ступивши на землю, я сподівався стрінути тишу і холод великого кладовища...» [67, с. 274]</p> <p>«До кого гукав він? Кому хотів продавати? Чи не камінням отим, що були спаяні перше в суцільну стіну, а тепер знову почали жити окремим життям?» [67, с. 274]</p> <p>«Я знав, що город – се кладовище...» [67, с. 275]</p> <p>«В одному місці зібралась юрба, переважно жінки... Якийсь ставний добродій висунувсь над ними, стоячи на візку... Він щось говорив...здіймав руки до неба, простягав до людей, і його голос гудів з переконанням і натхненням. Я рішив, що то проповідник, що він говорить про марність всього живого перед жорстоким лицем природи, перед невблаганністю смерті» [67, с. 277-278]</p>	<p>«...і був здивований дуже, коли побачив осла з повними кошиками на спині...» [67, с. 274]</p> <p>«Однак надходили люди. Несподівано з вулиць, з безладної груди каміння випливали чорні постаті і нечутно ступали по гарячій землі» [67, с. 274]</p> <p>«Ішли розкопки. Гурток робочих то нахилився, то розгинався над купою грузу...» [67, с. 275]</p> <p>«Але як же я здивувався, коли побачив, що весь перед візка заставлений був гарними скляночками в золотих етикетках... – Синьйори і синьйорини! Ви бачите тут одно з дійсних чудес сучасної косметики. Ося помада є найпевніше средство заховати молодість і красу. Легким шаром ви втираєте на ніч її в лице і рано встане свіжі, як од роси троянда... Кожна склянка – чотири сольдо...» [67, с. 278]</p>

Зіставлення цих векторів допомагає побачити читацькі реакції. Контраст – головний копозиційний прийом у створеній організації тексту. Він градаційно

підсилює напругу, залучає пам'ять, увагу та мислення. Читач не може прийняти якихось однозначних переконань, він змушений балансувати.

Отже, дійсність твору ґрунтується на відношенні «життя-смерть». Постійні контрасти, градаційні моменти та вплітання альтернативних реальностей будують своєрідний фрагментарний наратив, який чітко простежується на виділених автором епізодах. Кожна умовно відокремлена частина тексту фіксує певну подію уявного і реального часопростору. Побудова такого хронотопу підсилює читацьку напругу, викликаючи когнітивні ефекти в читача: насамперед – іронію, а потім вже інші інтерпретації – оновлення та відродження життя, можливість побудови нових стосунків тощо. Адже чим більше виникає читацьких думок та інтерпретацій, тим естетичніший текст, тим більш вартісна його художня цінність.

Іронічний ефект в новелі «Подарунок на іменини» простежується на основі зіставлення тексту та паратексту (заголовка). Зауважимо, що у заголовку закладений важливий смисл твору. На цьому неодноразово наголошували дослідники: «Назва дається оповіданню, звичайно, не випадково, вона несе у собі розкриття самої важливої теми, вона намічає ту домінанту, яка визначає собою всю побудову твору» [24, с. 200]. Назва безпосередньо пов'язана з текстом, це своєрідна «з'єднувальна ланка між світом автора та його читачем. Заголовок – це передусім ім'я твору, тобто виразний і притаманний тільки тому, а не іншому тексту показник його естетично-художньої своєрідності, так би мовити, його індивідуальності – особливої «фізіології» та «психології» художнього твору» [169, с. 25-26]. Погоджуємося із твердженням Гальперіна про те, що «заголовок виражає основний задум, ідею, концепт творця» [25, с. 133]. Важливо звернути увагу на те, яким саме буде цей задум чи концепт, на якому літературознавчому рівні письменник заклав ідею, які застосував засоби. Якщо говорити про іронію як троп, в якому істинний сенс прихований або суперечить змісту явного, то необхідно розпізнати її по невідповідності тих чи інших компонентів при зіставленні контекстів. Іронія створює відчуття, що предмет обговорення не

такий, яким він здається; це вживання слів у негативному сенсі, прямо протилежному буквальному.

З першого прочитання назва новели проектує читачу приблизно такі очікування: батьки даруватимуть дитині на день народження якийсь подарунок (припущення: іграшку, солодоші, веселоші...). Наразі жодного іронічного підтексту. Однак смисл стає зрозумілим тільки після прочитання усього твору. Заголовок, по суті, обманює читача, створюючи сумнівний ефект наприкінці.

Сюжет. Батько, «околодочний надзиратель», голодний і злий, завжди перейнятий своєю кар'єрою: «Те, що його хлопець звався так само, як і віце-губернаторський син, що вони разом учились і що Доря зважився бити таке паненя, – сповняло його радісним подивом. От хоч би й він, Карпо Петрович. Він носив білі погони і шапку, як офіцер... Його боялись, бо міг зробити людям багато лиха...» [67, с. 241]. Мати, Сусанна, (повія у минулому) не вирізнялась винятковою жіночністю, досі наївна та непоказна. Наступний епізод вдало характеризує стосунки подружжя: «Ну, і була в бурдеї, але потому вони законно звінчались. Хіба з неї не вірна жінка? Раз, правда... Та коли б не вона, коли б не пішла на ніч до поліцмейстера, кис би й досі в писарчуках... А тепер – надзиратель. Дорю в гімназії учать, і сама казначейша у них буває...» [67, с. 240]. Зрозуміло, що на першому місці в цій сім'ї посада, слава та статки. Яскравою особистістю постає син Доря, жвавий, сміливий, здібний до навчання хлопчик, зовсім не схожий на своїх батьків.

Родину об'єднує спільна тема – іменини Дорі. Матір, турбуючись про сина, проявляє до нього любов і ласку, і готує по-справжньому дитячий подарунок – бляшаний пароходик. Батько вважає, що не варто сина «гладити по голівці та тримати біля спідниці», тому він з гордістю розповідає про свій подарунок: «Я повезу його завтра дивитись, як будуть вішати» [67, с. 245]. Отже, це не якась річ, а пам'ятна подія на все життя. Карпо Петрович переконаний в особливості презенту, а ще більше – у вдячності сина за таке видовище: «Нехай має чим згадувать батька. Буде старий – унукам розкаже... От, скаже, був я дитиною ще, а

мій покійний батько...» [67, с. 245]. Проте він не усвідомлює справжніх наслідків свого вчинку.

Когнітивні рівні. Концепт «подарунка» проходить крізь увесь текст. Далі лише навколо нього будується сюжетна лінія. Співставивши текст і паратекст, простежуємо чотири когнітивних рівні, котрі поступово змінюють уявлення читача:

1. Буквальний – подарунок сприймається як об'єкт (заголовок тексту, «пароходик» від матері).
2. Статусний – об'єкт стає подією (момент, коли читач дізнається про подарунок від батька).
3. Іронічний – справжня сутність події (дароване видовище: страта жінки-революціонерки).
4. Символічний – трансформація психіки (зміна дитячих уявлень, ініціація, зародження чесності, мужності та людяності).

Тільки на третьому рівні читач розуміє, що істинний сенс паратексту був прихований. Він поступово розкривається в процесі читання. Реципієнт першим про це дізнається, очікування виявились невинуватими. Наступне прогнозування: якою буде реакція сина в момент дарування? Ефект сприймання відтягнутий до завершального епізоду, а це значить, що читач постійно перебуватиме в напрузі. Створення напруги підсилює естетичні реакції.

По-справжньому щасливий, як і будь-яка дитина у свій день народження, Доря за розвитком подій представляє такі варіанти подарунку:

1) рибалка («Поїдуть? Куди? На рибу, може? Тиха річка і босі ноги, якими можна бродить по пісочку... Відлище – луком і сріблясте мигтіння рибки на волосіні. «Бовть!» – сказала вода, ковтнувши камінчик...» [67, с. 247]);

2) незабутня поїздка у місто («А може, поїдуть кудись далеко-далеко... у невідомий город. Будуть їхати, їхати, їхати... Дерева будуть кружитись і тікати назад... Ниви самі підстеляться коням під ноги. Мухи обсядуть блискучі кінські зади, а над головою пишатиме пташка...» [67, с. 247]);

3) природа («Куди ще їхать? От злізти б тут, побігать по широкому полю або полежать в траві» [67, с. 248]);

4) народне свято («Йому видалось зразу, що сьогодні народне свято, що ось-ось раптом загра катеринка і загойдаються на гойдалці люди» [67, с. 249]);

4) молебень («Осторонь стояв піп, мотав лисою головою, наче комарів одганяв, і все стелив срібний шовк бороди на сукно чорної ряси, все гладив фіолетові вилоги широких рукавів. «Молебень?» – подумав Доря» [67, с. 250]).

Перелік варіантів подарунку дає можливість читачу зрозуміти, чому автор глузливо іронізує над мисленням батька. Батько приземлений у своїх думках та сподіваннях. Намагаючись соціально вивищитись перед сином, він насправді падає морально. Жорстока реальність змінює психіку дитини. Його сценарні очікування не збігаються з читацькими. На основі цього реципієнт вибудовує зв'язки між особистим та персонажним сприйманням.

Цікавим є факт, що про справжню суть подарунку Доря випадково дізнається від простого візника Семена (адже батько готував йому сюрприз). Дитину проймає холод та жах: «В голові його раптом пронеслися розмови, які чув вдома... Окремі слова, такі перше звичайні, далекі і неймовірні, як в казці... а тепер все наблизилось і ожило... Все воно злилось в однім слові: «Повісять» – нестерпуче жахливим і диким» [67, с. 251-252]. А страту буде здійснювати найкращий друг сім'ї, який виховав хлопця. Емоції та почуття юного персонажа сходяться в точку кульмінації. Читацькі реакції теж посилюються, оскільки не відомо, як вчинить Доря.

Проектуючи в свідомості жах скоєного, хлопець намагається запобігти страті, врятувати і захистити жінку: «А Доря все тісніше туливсь до колін, ховаючи стрижену голову в чорній спідниці, і видко було, як здригалися плечі у нього від дитячого плачу. – Не треба!.. Не руште!..» [67, с. 253]. Та зрозумівши марність власних намірів, дитина проймається ненавистю до рідного батька і бажанням помститись: «Чекай, – думав він гірко про батька, – будеш ти знати, як я тобі повішусь... Заберусь на горище, здійму свій пояс, і ніхто не побачить...» [67, с. 254]. Така реакція актуалізує символічний рівень тексту. Доря, по суті,

проходить акт ініціації: трансформується психіка, організм виявляє ряд реакцій, необхідних для переходу в доросле життя. Поведінку персонажа пояснює передостанній епізод: «...раптом згадав свої іменини і легку руку, що так ніжно гладила його по головці, – і знову тихо заплакав» [67, с. 255]. Імовірно поведінка юнака зумовлена тим, що в образі страченої він уявив маму.

На основі власного прогнозування та співставлення тексту і паратексту, читач, з одного боку, засуджує персонажа-батька через нанесення травми на почуття персонажа-сина, а з іншого, виправдовує – через зародження в останнього людяності, мужності, справедливості тощо.

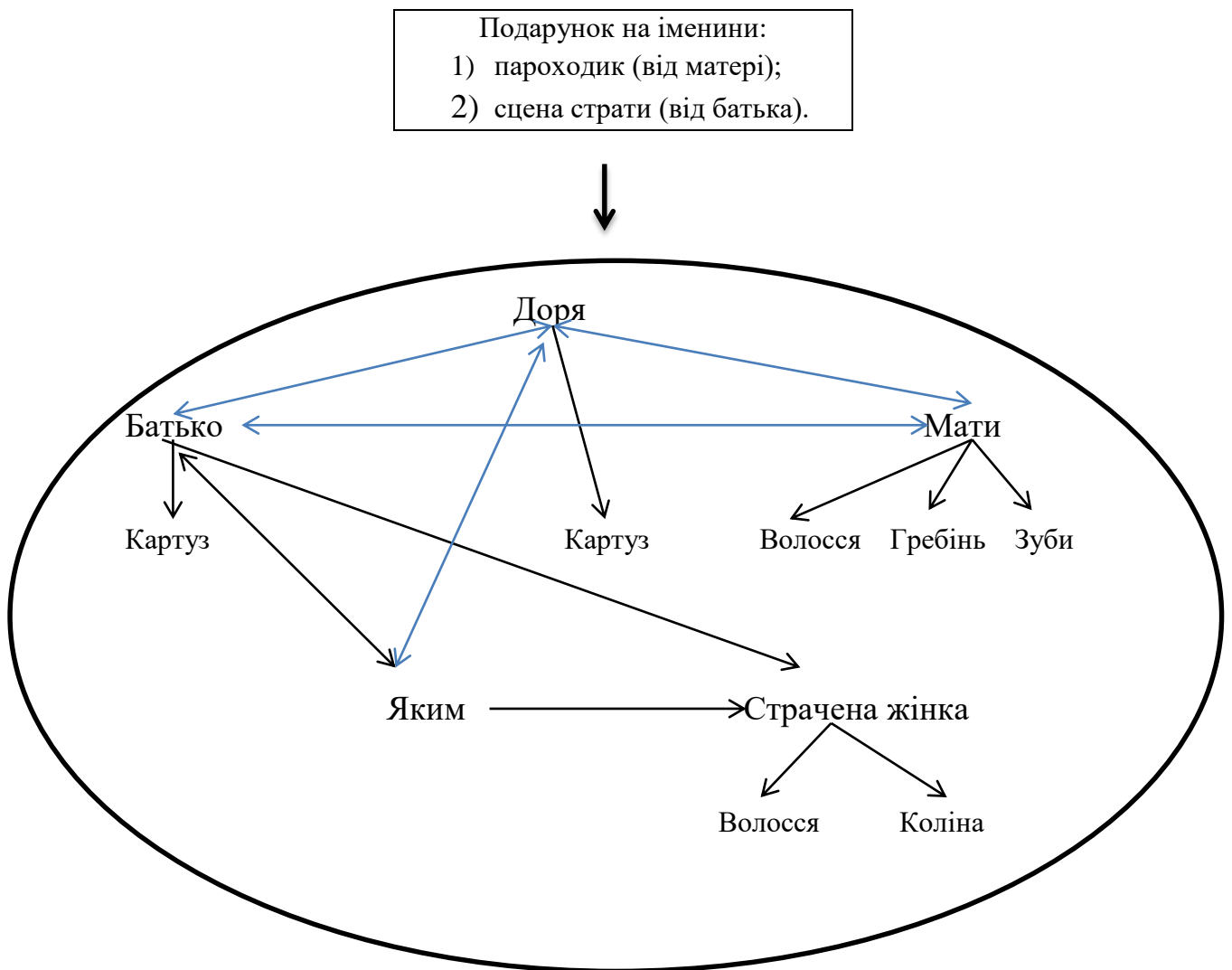
Завершальний епізод новели («Крізь теплі сльози, важкі і великі, в яких все розпливалось, невиразно мелькали верби і телеграфні стовпи. Вони одривалися од землі, підіймалися вгору і тихо гойдалися... Раз в один бік, раз в другий...» [67, с. 255] не дає відповіді на питання: як складеться доля хлопця – вчинить він самогубство чи ні. Можливість домислити сюжет спонукає читача до виокремлення ефекту незавершеності.

Художні деталі. Важливу роль в осмисленні даного тексту відіграють художні деталі, що прямо характеризують персонажів твору, впливають на взаємодію тексту і паратексту та постають окремими феноменами в сприйманні змодельованої ситуації. Французький структураліст Ролан Барт пропонує термін «індекс» на позначення художньої деталі: «Автори вводять в текст особливого роду елементи, якими досі зазвичай нехтує структурний аналіз, що займається вичленовуванням і систематизацією великих оповідних одиниць. Всі «зайві» по відношенню до структури деталі або не враховуються (про них просто не згадують), або трактуються в якості «прокладок» (каталізу), що володіють непрямою функціональною значущістю, оскільки в сукупності вони складають індекс, що характеризує героя або стан дії, – тобто врешті-решт все ж включаються в структуру» [14, с. 392]. «Неподільні залишки, що утворюються при функціональному аналізі оповіді, відсилають щоразу до того, що зазвичай називають «конкретною реальністю» (дрібні жести, невловимі пози, незначні предмети, надлишкові репліки). Таким чином, чисте «зображення реальності»,

голий виклад «того, що є» (або було) як би суперечить смислу, підтверджуючи тим самим поширену міфологічну опозицію пережитого (тобто живого) і розумоосяжного» [14, с. 398]. Таке твердження вдало співвідноситься з іронічним ефектом паратексту у значенні прямо протилежного смислу.

У «Подарунку...» спостерігаємо цілу галерею деталей-індексів, кожна з яких вирізняється своєю значущістю і шляхом авторського акценту. Із поданого рисунку добре видно, як кожна пов'язана з конкретним персонажем.

Рисунок 4



Картуз. Индекс, котрий відкриває читачу особливості рис характеру батька і сина:

- 1) «...ляснув по-офіцерськи лакованим чоботом в чобіт і з досадою кинув картуз на вікно» [67, с. 239] – характеризує незадоволеність, злість;
- 2) «Скільки взяв Шмуть за картуз? – Рубель двадцять оддала... – Ах, сучий син... Більше рубля не треба було давати. Де ж той картуз?» [67, с. 243] – відображає скупість;
- 3) «Доря промчався до риштовання, замітаючи полами глину, гублячи синій картуз і розкриваючи широко руки» [67, с. 252] – показує сміливість і впевненість, не зважаючи на дрібниці;
- 4) «По дорозі підняв Дорин картуз, обтер старанно, хоч несвідомо, рукавом глину і поніс так в лівій руці» [67, с. 253] – звичка берегти те, що зароблене власним коштом.

Волосся і гребінь. Зуби. Вибудовують в уявленнях читача образ матері та страченої жінки:

- 1) «...од того руху підскочив на лутці жінчин беззубий гребінь і легкий, збитий жмуток брудного волосся вчепився до рукава» [67, с. 239] – характеризує неохайність і байдужість Сусанни (минулі звички, що залишились з борделю);
- 2) «Сусанна сиділа щаслива, одкривши зіпсовані зуби, вся в тінях од широкого кола волосся, на дві третини чужого» [67, с. 244] – минула професія позначилася на здоров'ї жінки;
- 3) «Жінка нащось розв'язала косинку, спустила її на плечі і, струснувши чорним волоссям, рушила з місця» [67, с. 252] – епізод, на основі якого читач порівнює два жіночі образи (матір і страчену); своєрідна іронічна антитеза до здоров'я матері. Відкрита голова жінки з розпущеним волоссям впливає на емоції сина, адже його свідомість одразу ідентифікує страчену з матір'ю.

Коліна.

- 1) «Наскочив на жінку і з криком обняв їй коліна» [67, с. 252], «все тісніше туливсь до колін» [67, с. 253], «все повторяв з плачем, ще глибше ховаючи голову в теплі коліна» [67, с. 253] – знову ж співвіднесення: затишок, тепло та ласка, отримані вдома від матері, актуалізують пам'ять персонажа та спонукають до захисту.

Усі деталі-індекси є наскрізними, оскільки неодноразово повторюються в тексті, пробуджуючи таким чином читацькі емоції та почуття.

Очевидно, що події та образи, як окремі феномени, розгортаються лише навколо «подарунка», символічний вектор якого дозволяє простежити еволюцію стосунків окремої сім'ї. «Зображуючи постаті батьків, автор не шкодує на їхню адресу саркастично-іронічних шпильок: Зайчик постає тупим, обмеженим, брутальним та улесливим, а його дружина, колишня повія, – примітивною, неохайною обивателькою. Інтригу становить характер сина, який до кульмінаційного моменту виразно не проявляється» [24, с. 154]. В прізвиськах і прізвиськах персонажів теж закладена іронія: Карпо Петрович Зайчик, директор «Корова» (вказують на дріб'язковість та мізерність внутрішнього світу людини, її фізичних та духовних вад).

Нагнітання в тексті окремих епізодів, котрі яскраво характеризують персонажів, змушують адресата часто змінювати точку зору. Читач розуміє, що його очікування не виправдовуються, в результаті чого зростає напруга та посилюються емоції. Наголошуємо, що іронію можна відчитати лише у випадку зіставлення паратексту з текстом. Так відбувається механізм створення естетичного ефекту. Іронія викриває справжні людські цінності, життєві потреби та моральні принципи.

2.7. Ефект невпевненості (оповідання «Дорогою ціною», новела «Intermezzo»)

Ефект невпевненості – тип естетико-емоційної імпліцитної читацької реакції, котра відображає здивування, внутрішні сумніви та неможливість зафіксувати конкретні стани завдяки наративному монтажу фреймів, використанню ефекту пригоди з динамічними змінами подій, зіставленню стилів (імпресіонізм / експресіонізм). У такий спосіб залучені когнітивні процеси: читацькі проєкції скриптів, динамічна нарація, що вводить в оману читацьку свідомість, викликаючи контрастні емоції.

У пригодницькому оповіданні «Дорогою ціною» Михайло Коцюбинський проявив себе, за влучним висловлюванням Ярослава Поліщука, як «вправний оповідач, із добре виробленими професійними прийомами, гідними «першорядного белетриста» (І. Франко). Він добротно вибудовує сюжет; уміло веде інтригу, тримаючи читача в напруженні від перших сторінок до розв'язки оповідання; знає, де перервати оповідь, лишаючи додумувати подробиці читачеві. Пластично зображені пригодницькі сцени, без яких такий твір не був би повноцінним...» [154, с. 75].

Сюжет «Дорогою ціною» – це історія невдалої втечі з панської неволі двох молодих людей – юнака Остапа і закоханої у нього молодиці Соломії. Остап під час втечі отримує поранення і згодом потрапляє до в'язниці, а Соломія, визволяючи Остапа, гине. Остап залишається живий, та не здобуває омріяної волі. Оповідання містить регулярну автопрезентацію себе як пригодницького тексту («Ся пригода була їм навіть на руку» [66, с. 107], «Раз сталася така пригода» [66, с. 129], «Несподівано трапилась пригода...» [66, с. 131]).

Структурно оповідання розпадається на епізоди, кожен з яких утворює окремий фрейм. Ряд подій, які очікує читач – це скрипти. Проаналізуємо твір поетапно, йдучи услід за текстом, щоб простежити естетичні реакції імпліцитного читача.

Фрейм «Ціна волі» (повідомлення про соціально-політичне життя України в 30 рр. ХІХ ст.) – це епізод, в якому політично заангажований голос розповідача зосереджує нашу увагу на головних подіях повісті: «...річкою текло вкраїнське селянство туди, де хоч дорогою ціною можна здобути бажану волю, а ні – то полягти кістками на вічний спочинок...» [66, с. 92]. Фрагмент проковує у читача очікування боротьби за свободу, випробування, виживання та, можливо, навіть втрати.

Фрейм «Побачення». Так ми називаємо епізод прощання головних героїв – Остапа і Соломії. Читач перебуває в когнітивній невизначеності, уявляючи фінал побачення-прощання (романтика, хіть, трагізм). Як тільки стає відомо, що вони коханці («Тікаєш... покидаєш мене... І отсе я лишуся сама з тим осоружним чоловіком...» [66, с. 92]), очікуваний фінал скрипта – поцілунок («Остап підняв свої сакви і поцілувався з Соломією» [66, с. 94]). Розповідач поки втамовує романтичні читацькі побажання.

Фрейм «Подорожній». Остап вирушає в дорогу. Жага до волі заряджає героя мужністю, безстрашністю та невіданою силою до нових звершень. На цьому етапі життя свобода була дорогим подарунком парубкові: «Воля, воля і воля! Се чарівне слово, споетизоване столітнім дідом, розпалювало кров у хлопця, а дедалі, з літами, під впливом витворених панщиною умов, прибирало більш конкретну форму, глибше значення» [66, с. 95]. Аналізуючи заданий контекст, читацька свідомість очікує на шляху протагоніста небезпечних подій, несподіваних персонажів. Таким персонажем стає Соломія. Ми розуміємо це тоді, коли молодиця наздоганяє свого коханого. Розповідач скеровує наші очікування в хибний бік, повідомляючи, що до шляху наближався «молодий, безвусий парубок, міцно збудований, у високій сивій кучмі, короткій чугаїнці і з довгим ціпком» [66, с. 97]. Сподіваний скрипт: можливо, це погоня; героєві загрожує небезпека. З приходом Соломії маємо невинувдані очікування та посилення напруги. Очевидно, що Соломія – ініціатор пригод. Вона наважилася покинути все заради власного щастя: «...все мені противне, все гидке: і чоловік, і панщина, й життя

моє безщасне... Пропадай воно все пропадом... Піду і я світ за очі.. Вже ж за тобою хоч серцеві легше буде...» [66, с. 97].

Фрейм «Дорога». Отож, персонажі разом намагаються долати непередбачуваний шлях. План майбутнього визріває у Соломії: «Вони оселяться в слободі, вона хазяйнуватиме, а він із Січі наїздитиме додому, а то й зовсім облишиться на господарстві...» [66, с. 98]. Аби уникнути стеження, жінці необхідно маскуватися під парубка. Неприємним у цій ситуації є акт обрізання волосся молодиці, як символ втрати життєвої сили.

Структура тексту стає динамічнішою. Скрипт: якою буде дорога? Хто трапиться персонажам? Можливо, очікувати погоні?

Фрейм «Колективна втеча». Головні герої потрапляють до узгір'я з іншими втікачами. Новий простір – нові очікування: читач передбачає, що разом буде безпечніше спланувати втечу. Така стратегія успішна, якщо домовитись та все продумати. Нічний спокій порушує то кінський тупіт («Гаси вогонь! – обіззався хтось пошепки й з тривоگوю. – Крий боже, ще помітять...» [66, с. 102]), то виття вовка («Ураз – що се?.. Далеко за річкою блиснуло щось... Усі стрепенулись. Та не встигли вони спам'ятатися, як вогні згасли і одночасно, десь недалеко в комишах жалібно завив голодний вовк» [66, с. 105]), змушуючи людей насторожуватись. Водночас тривога з'являється і в читача: прогнозування небезпеки посилює напругу.

Проте, спільна переправа на «берег свободи» завершилась невдачею: «Лови їх! В'язи! – гукали козаки, впадаючи на тих, що не встигли сісти у човен. Вони зіскакували з коней і кидались на втікачів. Усе змішалось» [66, с. 106]. Остап з Соломією не встигають сісти в човен, але їм вдається втекти і сховатись від козаків в глибокому проваллі.

Фрейм «Надія на втечу». Персонажі намагаються самотужки знайти вихід. Читач занепокоєний, адже передбачає, що вони будуть блукати. Надія на успіх з'являється у героїв зі спогадом про мірошника Якіма, котрий «хвалився, що знає спосіб переправити їх у Туреччину... Тепер нічого іншого не лишалося, як звернутися до того мірошника, бо переховуватися далі на сьому боці було

небезпечно: їх могли спіймати, одіслати до пана або запроторити в тюрму» [66, с. 108].

Фрейм «Втеча». Мірошник пропонує втікачам простий план: «зв'язати невеличкий пліт, аби міг здержати двох людей, – і в темну ніч, ховаючись од козаків, переплисти у плавні. А там уже безпечно» [66, с. 109]. На цьому етапі читач довіряє розповідачу, а, отже, напруга спадає. Емоції посилюються завдяки зображенню динамічного пейзажу: «То горіли плавні... Здавалося, розбурхане море вогню кипіло, ревло, бризкало вогняною піною, раз червоною, як грань, раз білою, як світло блискавки, і йшло сердитими хвилями на чорні безборонні плавні, що причаїлись і тремтіли у нічній пільмі» [66, с. 110-111]. Очевидно, що ефект пригодництва автор закладає навіть в описи природи.

Дещо змінює читацькі враження переправа: пліт пропустив воду, піддався течії і ніс втікачів серединою річки. Однак, Остапу вдається «зачепитись за прибережну вербу»: обоє, знесилені стихією, опиняються на березі.

Хочеться наголосити на тому, як несподівано письменник буде розповідь далі. Читача переповнюють радісні емоції: персонажі на іншому боці ріки, за кордоном (значить, на волі). Але в протагоніста контрастні почуття: «...замість радості – сильне обурення стрепенуло його істоту... – Бодай ти запалася, треклята країно, з твоїми порядками!.. – заляв він наголос» [66, с. 111-112]. В душі Остапа ожили всі кривди і знуцання, яких він зазнав в рідному краї. Стан заспокоєння, в якому перебуває читацька свідомість, порушує динамічний ефект несподіванки – поранення Остапа (почувши голос, кордонний козак вистрілив у пільму та неочікувано влучив парубкові в груди). Постріл – сильний емоційний та водночас контрастний ефект для читача. На фоні когнітивної впевненості наратор руйнує читацькі очікування.

Фрейм «Вживання». Остап з Соломією уже на свободі, але життю чоловіка загрожує небезпека. Читацька впевненість з приводу щасливого фіналу зруйнована беззаперечними фактами наратора. Нове припущення (скрипт): чоловік помре. У плавнях на героїв чекає виживання в умовах природи.

Починаючи з цього фрагменту і надалі характер Соломії розкривається яскравіше. Вона проявляє себе сміливою, винахідливою та сильною духом жінкою: «Помітивши, що Остап не рушиться з місця, вона вхопила його під руку і сливе поволокла за собою... вона бігла усе вперед, пойнята жахом, нічого не помічаючи, бажаючи тільки забігти якомога далі, укритися від наглої смерті» [66, с. 112]. Лише в її руках відповідальність за життя коханого, і жінка вірить, що «він вигоїться... він житиме... вона не дасть йому загинути...» [66, с. 114].

Фрейм «Виживання» охоплює чималу частину твору і включає такі підфрейми:

1. Рух комишами (Соломія допомагає пораненому пересуватись).
2. Блукання Соломії (вона залишає Остапа наодинці і намагається самотужки шукати допомогу; збивається з шляху, блукає в комишах).
3. Очікування Остапом порятунку (фізичний і душевний біль, спогади, марення).

Події набувають драматичного характеру. У читача немає впевненості щодо успішного фіналу. Нарація будується таким чином, аби кожного разу скерувати читацьку свідомість в хибний бік, постійно зумовлюючи контрастні емоції.

Фрейм «Цигани». Надія на одужання Остапа з'являється, коли Соломія знаходить циганський виселок. Сім'я погоджується доглядати за чоловіком: «Стара циганка взяла Остапа під свою опіку. Вона ходила коло нього, варила йому зілля, обдивлялась рану, поїла козячим молоком...» [66, с. 125]. Надалі читацькі очікування виправдовуються: «І Остап поправлявся. Гарячка згодом спала, рана швидко затягувалась, сили підживали» [66, с. 128]. Проте шахрайський спосіб життя циган (жебрацтво, злочинство) призводить до нових небезпек: вони використовують Соломію, забирають останні гроші, зароблені жінкою у заможного болгарина. Сприймання тексту змінює несподівана пригода – арешт злочинської сім'ї разом з Остапом. Читач переживає цю подію двічі: вперше, коли дізнається сам; вдруге, коли довідується Соломія (адже її не було в хатині під час арешту).

Очікування знову змінюються: як Остап врятується? Чи будуть вони з коханою разом?

Фрейм «Надія на визволення». Завдяки підтримці Івана Котигорошка (втікач, котрий намагався допомогти героям при колективній втечі) Соломія дізнається, що Остап в конаку (відділ поліції). Невдала спроба переговорів вселяє в серці жінки зневіру: «Нащо вони стільки терпіли, стільки набідувалися на Бессарабії, мало не пожили смерті у плавнях? Чи не краще було б зігнати у панській неволі серед своїх людей?» [66, с. 137]. Нові позитивні сподівання з'являються, коли Соломія придумує план: напасти на турків і відбити Остапа. Однак, напад завершується невдачею: Івана вбивають, Соломія падає у воду.

Розповідач тримає читача в когнітивній невизначеності, оскільки не подає конкретних вказівок про смерть героїв. Очікуваний скрипт для читача: мабуть, персонажі загинули.

Епілог – фрейм «Дорогою ціною». Зазначена велика часова межа («Чимало води утекло в Дунаї з того часу» [66, с. 142]). Найбільш неочікувана подія: лише Остап залишився живий, але якою ціною: «Остап охоче піднімає сорочку і показує збасаманений синій хребет, де списана, як він каже, його життєпись: – Оце ззаду пам'ятка від пана, а спереду, між ребрами, маю дарунок від москаля... кругом латаний... з тим і до Бога піду... Дорого заплатив я за волю, гірку ціну дав... Половина мене лежить на дні Дунаю, а друга чекає й не дочекається, коли злучиться з нею...» [66, с. 143].

Як зазначає літературознавець Ярослав Поліщук, «у творі є все, необхідне для читацького успіху, – гостра інтрига та сильні, симпатично змальовані персонажі» [154, с. 72]. Варто наголосити, що Михайлу Коцюбинському вдалося створити нестандартний жіночий образ. Соломія – авантюрна жінка. Саме завдяки цьому персонажу читач відчуває у тексті пригодництво. Кожна подія з її участю набуває яскравого, динамічного та неоднозначного характеру. Переодягання Соломії на парубка, обрізання волосся, відвага на втечу, сміливість та мужність в дорозі, практичність і швидкість в праці, кмітливість і винахідливість в полоні –

риси маскулінної жінки, надзвичайно сильної та вольової. У порівнянні з Остапом, Соломія – яскраво виражений персонаж.

Таким чином, завдяки накладанню фреймів подієва картина оповідання завжди набуває нового значення. Кожна пригода приносить читачу інші очікування. Найчастіше вони моделюються за принципом контрасту. Стратегію пригодницького тексту нам вдалося простежити за допомогою такої формули:

персонажі разом + персонажі живі + персонажі на волі = щастя.

Читач очікує наявності усіх компонентів, адже тільки тоді персонажі будуть щасливими. Проте автор будує наратив так, що один компонент завжди підтримується, інші – балансують. Наприклад: невдала переправа: разом, живі, але ще не на волі; поранення Остапа, виживання в комишах: разом, на волі, життя – під загрозою; виживання в циган, арешт Остапа: живі, не разом і не на волі; спроба визволення Остапа: не разом, не на волі, Соломія помирає. Нарация структурується таким способом, аби якомога довше інтригувати читача.

Отже, наприкінці тексту маємо все, протилежне читацьким очікуванням. Фрейми втрат, жертв, випробування, виживання та смерті наповнюють оповідання контрастною динамікою. Фреймовий підхід допомагає структурувати читацький досвід, виявляючи такі естетичні ефекти: здивування, когнітивна невпевненість, когнітивна невизначеність.

Аналізуючи новелу «Intermezzo», дослідник Ярослав Поліщук наголошує на модерному новаторстві М. Коцюбинського: «Видатний художній ефект твору полягає у відсутності в ньому котурнових, штучних ідей. Навпаки, ідейний зміст цілком пластично втілено на всіх рівнях організації художнього тексту – його тропіки, риторики, стилю, композиції. Кредо митця, що постулює його кров'яний зв'язок із людьми, з сучасністю, з актуальною дійсністю, є глибоким світоглядним принципом, а втома й сумніви лише надають переконливості цій ідеї. Адже внутрішня криза героя проявляє його як живу людину, схильну переживати болі й розчарування, а не ходульного «борця» чи поета-трибуна з неодмінним «служінням народові». У цьому новела М. Коцюбинського є вищою й мудрішою

(мірою справжньої класики) від усіх спроб її кон'юнктурного інтерпретування» [154, с. 118-119].

На нашу думку, в новелі спостерігається переплітання двох стилів: персонаж-імпресіоніст (людина з тонким відчуттям кольору) перебуває в експресіоністичному світі (так би мовити, у чорно-білому світі). Герой сприймає одну картину, а засвоює іншу. Навіть заголовок новели (італ. *intermezzo*, від лат. *intermedius* – що знаходиться посеред, проміжний) натякає на неоднозначність стилю: нібито проміжний між імпресіонізмом та експресіонізмом. За допомогою когнітивного аналізу прослідкуємо естетичну природу тексту.

Початок новели переносить читача у внутрішній світ ліричного героя, котрий втомився від численних «треба» та «мусиш». Персонаж заглиблюється у свій проблемний психічний світ: «Бо життя безупинно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а і чуже. А врешті – хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як води притоків у річку» [66, с. 297].

Зовнішня картина світу для героя загрозлива, небезпечна, страждальна, болюча тощо. Наприклад:

- «Се ти одягла землю в камінь й залізо...» [66, с. 297];
- «Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач» [66, с. 298];
- «Здавалось, город витягує в поле свою залізну руку за мною і не пускає» [66, с. 298];
- «Десять чорних кімнат, налитих пільмою по самі вінця» [66, с. 299];
- «І досі той морок наді мною панує – всі ночі, половину мого життя стоїть він між мною й тобою» [66, с. 305];
- «Людей їдять пранці, нужда, горілка, а вони в темноті жеруть один одного. Як нам світить ще сонце і не погасне?» [66, с. 309].

Сприймання персонажем відбувається через його волю. Він «виливає» те, що у ньому наявне зараз, іншими словами виражає своє ставлення.

Літературознавець О. Ковальчук стверджує, що у новелі «Intermezzo» відштовхуватися слід «від концепту відчаю, який особливо виразно матеріалізувався в образі крику: «А люди йдуть. За одним другий, третій, і так без кінця. Вороги й друзі, близькі й сторонні – і всі кричать у мої вуха криком свого життя або своєї смерті, і всі лишають на душі моїй сліди своїх підшов. Затулю вуха, замкну свою душу і буду кричати: тут вхід не вільний!» [66, с. 300]; [58, с. 136]. Очевидно, що «емоції крику» ліричного героя представляють експресіоністичну (напружену, страждальну, болючу, бунтівну) картину світу у тексті.

Заглиблюючись у текстову канву, далі читач помічає зміну потоку свідомості: після нестерпної напруги натомлена душа героя проривається у світле лоно природи, де поринає у відпочинок та отримує естетичну насолоду. Варто наголосити, що тут автор-митець проявив себе як талановитий маляр та симфоніст. «Пейзаж Коцюбинського сприйнятий стереометрично – у багатьох вимірах, кожний об'єкт спостереження переданий у кольорі, динаміці, пластиці – тут співдіють зорові, слухові, дотикові і нюхові враження» [38, с. 136]. Погляньмо:

- «...Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін – ку-ку! Ку-ку! – і сіє тишу по травах. Уявляється раптом зелений двір...» [66, с. 300];

- «Тихо пливе блакитними річками льон... А там ячмінь хилиться й тче... тче з тонких вусів зелений серпанок» [66, с. 303];

- «Мене спиняє біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни» [66, с. 303];

- «Молода сила тремтить і пориває з кожної жилки стебла; клекотить в соках надія й те велике жадання, що його звати – плодючість» [66, с. 303].

Пейзажні уявлення персонажа, на нашу думку, зображені імпресіоністично, а також виповнені яскравою поетичною вишуканістю. Гармонія з природою вселяє в душу ліричного героя бадьорість, піднесеність, бажання радіти життю. Лише в єдиному епізоді помічаємо спробу розірвати єдність: «Раптом все гасне, вмирає. Здрігаюсь. Що таке? Звідки? Тінь? Невже хтось третій?» [66, с. 303]. Герой на мить тривожиться, а з ним відповідно і читач. Однак гармонійний світ *intermezzo* залишає душу персонажа у своїй плинності: «Одна хвилинка темного горя – і вмить усміхнулось направо, усміхнулось наліво – і золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба» [66, с. 303].

Важливо підкреслити те, що М. Коцюбинський дбав про усі деталі художньої організації тексту. Чимало опису він виділив співу жайворонків (повна сторінка). На думку І. Денисюка, «...це якась науково-поетична студія і разом з тим імпресія, намагання вловити й зафіксувати в художніх образах найделікатніші вібрації звуку. Колір, звук та рух взаємопроникаються в сміливих і точних образах» [38, с. 137]. Наприклад: «А згори сипле та й сипле... витрушує душу з дзвіночків, струже срібні дошки і свердлить крицю, плаче, голосить і сіє регіт на дрібне сито. Он зірвався один яскравий згук і впав між ниви червоним куколем» [66, с. 307]. В другому реченні дослідник зауважує «оксюморонний образ, заснований на явищі так званого кольорового слуху (*audition colorée*)», де яскравий звук став яскравим кольором.

Експресіоністична картина з'являється повторно наприкінці новели, порушуючи ідилію поєднання з природою. Моторошні чорні картини контрастують із сонцем та світлом, немов одвічна боротьба добра і зла. Прийоми контрасту знову приводять читача в стан напруги. Герой стикається з людським горем і піддається йому: «Ага, людське горе, ти таки ловиш мене? І я не тікаю! Вже натяглися ослаблені струни, вже чуже горе може грати на них!» [66, с. 308].

Спонукальним закликком «Говори, говори!..» персонаж ніби виливає увесь свій біль, намагаючись звільнитися від нього.

Герою доводиться уявляти і це для нього природно. Він намагається відчути, прожити свої стани, бути з'єднаним зі своєю рецепцією, а натомість болісно переживає картини загрозового та небезпечного світу. Людина з тонким відчуттям кольору і звуку почувається розгубленою в чорно-білому середовищі.

Завершальний фрагмент твору говорить про те, що душа головного персонажа (імпресіоніста) прилаштувалася до умов дисгармонійної дійсності (експресіоністичного світу): «Покірливо дав я себе забрати, і поки залізо тряслось та лящало, я ще раз, востаннє, вбрав у себе спокій рівнини, синю дрімоту далеких просторів... Прощайте. Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає...» [66, с. 309].

Експресіоністичний світ в тексті – це фрейм (рамка), крізь призму якого виливається назовні внутрішній світ митця. Він інтерпретує те, що надходить з його свідомості. Природа героя імпресіоністична, а сприймає він експресіоністично. Свідомість розірвана, вона шукає відповіді на запитання: «А як є насправді?», «Як має бути?» і водночас стверджує: «Я хочу знати!», «Я дошукуюсь, що ж відбувається насправді». Незвичне поєднання імпресії з експресією дає підстави говорити про новаторство літературного методу М. Коцюбинського. У ході аналізу простежуємо ефект подвійної невпевненості.

Запропонована модель аналізу могла б бути перспективою подальших досліджень не тільки творчості Михайла Коцюбинського, а й інших авторів.

Висновки до Розділу 2

У процесі аналізу з'ясовано, що естетична складова тексту реалізується за умови наявності читача. Отже, наратологія пояснює, як читач може сприйняти текст, зрозуміти його та інтерпретувати це розуміння. Усі можливі реалізації твору, котрі актуалізуються в уяві читача, зумовлюють щоразу інший естетичний ефект. Очевидно, що реципієнт надає творові руху та активності. За нашими спостереженнями, процес читацького шукання та пізнання – це поетапне розкриття наративних особливостей з усіма можливими реакціями (ефектами, емоціями), із заповненням текстових лакун (недомовлених проміжків). До речі, лакуни спричиняють ще більшу інтригу, змушуючи читача бути співучасником творчого процесу. Ці пропуски – авторська закономірність, котра забезпечує динаміку наративу. На основі проаналізованих художніх текстів, ми дійшли висновку, що автор так і працює, перериваючи текст неочікуваними ситуаціями, тим самим змушуючи реципієнта поринути в стан невизначеності та пережити естетичний ефект. Отож, при реалізації літературного твору читач застосовує власні здібності і відтворює, так би мовити, можливий фікційний світ зі своїм сприйняттям, емоціями, почуттями, переживаннями.

Зауважимо, що один і той же текст має чимало рецепцій. Кожне нове прочитання (а особливо різними читачами) збільшує число реалізацій цього тексту. У нашому дослідженні ми впевнилися, що всі вказані особливості притаманні інтерпретаціям фрагментарних творів (етюдів, новел, образків, нарисів тощо). Адже їх фрагментарність стимулює читача до безперервного пошуку затрачених зв'язків між різними уривками. Розуміємо, що автор провокує гру з читацькою свідомістю, активно пробуджуючи емоційний стан реципієнта. Погоджуємося з думками дослідників, що інтерпретація є основоположним елементом процесу читання (В. Ізер), а також – злиттям текстового і читацького горизонтів (Х. Г. Гадамер).

Підкреслимо, що кожен літературний твір певною мірою має залишатись невизначеним, недомовленим. Інакше він не викликати в реципієнта цікавості та інтриги. Надмірно деталізований виклад призводить до втрати свого читача. Когнітивна процедура відбувається так: залучаючи свою уяву, нашаровану емпіризмом, ми розпізнаємо непізнаний текст.

Михайло Коцюбинський – багатогранний митець, котрий за допомогою тонкої чутливості до світла, кольору та звуку, зображає внутрішній стан персонажів, спонукаючи читача до чуттєвих реакцій. Він не просто моделює художній світ, а до дрібниць продумує кожну деталь.

Зауважимо, що в процесі сприймання тексту працює читацька уява, актуалізуються пам'ять та мислення. Реципієнт перебуває в ретроспекції або ж – в проспекції. Неспівпадіння бажаного (уявного) з реальним викликає контраст. Вважаємо, що зіставлення контекстів-контрастів занурює читача в неочікуваний ним стан і пробуджує, таким чином, естетичні реакції.

Отже, індивідуальна майстерність Михайла Коцюбинського яскраво проявилась в жанрах малої прози. Застосування когнітивного аналізу допомогло виявити естетичні ефекти в цих текстах. Фрагментарні етюди («Цвіт яблуні», «Невідомий», «Лялечка»), наповнені емоційним багатством та оригінальними авторськими шуканнями, засвідчують новаторство письменника.

Катарсис в етюді «Цвіт яблуні» викликаний ретроспективним моментом (спогадами батька). Ефект невирішеності зумовлений контрастами кольору та звуку, нашаруванням наративних сфер (відчуття, пам'ять, мислення, рецепція), зіткненням світу реального (персонаж-батько) зі світом уявним (персонаж-митець), введенням читача в стан напруги.

Ефект невизначеності (етюд «Невідомий») досягається чергуванням контрастів, нанизуванням образів, вкрапленням малярства, одночасним нашаруванням звуку і кольору, «потокосвідомості» ліричного героя, використанням ретроспекції, частою недомовленістю, уривчастістю і

фрагментарністю фраз, використанням пунктуації як поетичних фігур. Важливо зазначити, що ефект ми відстежуємо уже з перших фраз у творі.

Вважаємо, що авторська недомовленість забезпечує динаміку тексту. Таким є етюд «Лялечка», в якому досліджено ефект незавершеності. Вибір різних життєвих сценаріїв головною героїнею призводить її до моральної розтоптаності, самотності, пригнобленості, нереалізованості. Чуттєвий світ персонажа в авторському баченні досягається використанням кольористики, контрастів, образів-символів, художніх деталей та засобів, наскрізних мотивів тощо. Сприйняття навколишнього світу реципієнтом відбувається шляхом селекції і трансформації в його уяві певних речей і передач від них вражень. Маніпуляції з читачем (передбачати одне, а сприймати інше), на нашу думку, призводять до читацького когнітивного дисонансу.

Ефект розгубленості та невизначеності в новелі «Дебют» визначаємо за ігровим контекстом (гра між персонажами і відповідно гра з читачем). Застосування когнітивної методики – фіксування фреймів та скриптів – змодельовало читацькі пізнавальні процеси.

Тримати читача в постійній напрузі, не дозволяючи йому обрати чиюсь позицію, – продумана авторська наративна стратегія для досягнення когнітивного дисонансу та ефекту жалю в новелі «Що записано в книгу життя». Додаткові вказівки для реципієнта в цьому тексті: спогади, сни, марення, уявлення.

Ефект іронії простежуємо одразу в двох новелах. У «Хвалі життю» іронія виявляється на основі зіставлення двох часопросторів (уявного та реального), в «Подарунку на іменини» – на основі зіставлення тексту та паратексту (заголовка). Фрагментарні епізоди і наративний монтаж в першому творі та когнітивні рівні і деталі-індекси в другому доповнюють розуміння художньої естетики новел.

Пригодницький наратив в оповіданні «Дорогою ціною» моделює когнітивну невпевненість (когнітивну невизначеність). Постійна авторська недомовленість змушує реципієнта переживати, сподіватись, вагатись, змінювати свої

припущення. Очевидно, що динаміка та драматизм оповіді підсилюють емоційний стан читача.

Ефект накладання двох стилів притаманний новаторській новелі «Intermezzo». Світ персонажа-імпресіоніста поглинається світом персонажа-експресіоніста. Фрагментарний потік свідомості допомагає зафіксувати внутрішній стан героя.

У дисертаційній роботі доведено, що мала проза Михайла Коцюбинського – актуальна та новаторська. Своїм вміло відточеним художнім талантом митець розширив читацькі рамки сприймання.

Таким чином, літературне прочитання або ж літературна інтерпретація наративних текстів становить нову актуальну перспективу для дослідників-когнітивістів.

ВИСНОВКИ

Когнітивний аналіз наративних стратегій малої прози Михайла Коцюбинського, здійснений з урахуванням авторських стильових домінант, дає можливість зробити такі **висновки**:

1. Наратологія в сучасному літературознавстві теоретично обґрунтована у працях американських, німецьких та французьких дослідників (Д. Герман, Ж. Женетт, Манфред Ян, А. Нюнінг, Дж. Принс, Ш. Ріммон-Кінан, П. Стоквел, Ц. Тодоров, М. Флудернік, В. Шмід та ін.). Науковці довели, що наратив – це репрезентація історії, а наратологія є системою наукових практик, котра вивчає наративи. Різницю між класичною і посткласичною наратологіями аргументував А. Нюнінг, окресливши головний об'єкт дослідження кожної (наратив, його будова і властивості – у класичній; процес читання наративу – у посткласичній). Напрямки розвитку посткласичної наратології (контекстуалістські, тематичні, ідеологічні, трансжанрові, трансмедіальні та лінгвістичні підходи; прагматичні і риторичні, когнітивні і рецептивні різновиди наратології; постмодерні і посткласичні деконструкції; філософські та інтердисциплінарні наративні теорії) підтверджують нову методологію цієї науки. А когнітивна наратологія, котра належить до посткласичної, стає модерним підходом у сучасному літературознавстві.

2. Когнітивна наратологія досліджує питання антропологічного характеру, пов'язуючи літературознавство як герменевтичну науку з емпіричними підходами. Її головне призначення – це аналіз зв'язку між наративом і свідомістю як зображуваних персонажів, так і сприйманням читача. Сьогодні в когнітивній наратології спостерігається тенденція до ототожнення фікційної свідомості з реальною. На практиці когнітивісти нехтують художнім характером фікційної нарації та її фікційних інстанцій. Вони недостатньо враховують, що той чи той зміст фікційної свідомості мотивований не стільки характером персонажа і конкретною ситуацією, скільки необхідністю художньої конструкції. Всупереч емпіричній психології, за якою читач твору зосереджується, насамперед, на події,

когнітивна наратологія акцентує на характері, підпорядковуючи йому дію. Її концепція найповніше обґрунтована у працях Д. Германа, який окреслює ключові питання цієї науки, а також вважає когнітивістику трансмедіальною через охоплення нею не лише письмових розповідних текстів, а й також усної комунікації, кіно, радіо та комп'ютерного середовища.

3. Головний інструментарій когнітивної наратології, використаний в аналізі, – фрейми (рамки) і скрипти (схеми). Ці концепти допомогли осмислити й пояснити авторські інтерпретації історій та виявити непомічені раніше когнітивні процеси в них. Фрейми активують осягнення тексту інтерпретатором (реципієнтом). Концепція фреймової семантики Ч. Філмора доводить цю думку. Значущість тексту набуває нового сенсу, оскільки фрейми та скрипти заповнюють лакуни у творі й породжують варіанти зрозуміння непізнаного тексту.

4. Творчість Михайла Коцюбинського ставала об'єктом вивчення у різний час. Літературознавці упродовж ХХ ст. (М. Грицюта, Н. Калениченко, П. Колесник, О. Черненко та ін.) в основному зосередилися на спробах літературного портрета, ідейно-художньому аналізі та визначенні стилевих домінант письма автора. Сучасні історики й теоретики літератури (В. Агеєва, О. Ковальчук, Ю. Кузнецов, Л. Мацевко-Бекерська, Я. Поліщук, Г. Сохань, Ю. Тимченко, М. Ткачук, К. Хаддад, У. Ханас та ін.) запропонували нову методику дослідження: рецептивна естетика, компаративний і наратологічний аналіз, психоаналіз та ін. Завдяки багатоаспектним працям науковців творчість письменника сягнула нового рівня визнання.

5. Трансформація жанрів поглибила, збагатила та увиразнила малу прозу ХІХ – початку ХХ ст.: новела (психологічна, реалістична, пейзажна, новела-акція, новела настрою), етюд (образок, акварель, картинка), ескіз (нарис, шкіц), оповідання (соціологічне, виробниче, політичне, суспільно-психологічна студія), поезія в прозі, легенда, казка та ін.

Мала проза Михайла Коцюбинського представлена такими жанрами: оповідання, казка, новела, етюд, образок, акварель, шкіц / нарис, поезія у прозі. Нові, емоційно наснажені та естетично збагачені жанри, засвідчили новаторство

автора. Етюд став наймодернішим жанром у творчому доробку письменника. Вважаємо, що акварель та образок є термінологічними синонімами етюду, а нарис і шкіц – синонімами ескізу (І. Денисюк). Етюдам властива фрагментарність, інтимність, ліричність, настроєвість, відсутність конкретного сюжету. Завдання автора – побачити і передати увесь комплекс вражень через кольори, звуки, окремі деталі, почуття, емоції, переживання тощо. Здатність Коцюбинського-новатора відтворити кожен момент дійсності відкрила нові можливості для читацького сприймання – щоразу інші рецептивні реакції. У ході аналізу доведено: найчастіше читач потрапляє в неочікуване становище, що викликає, у такий спосіб, ефект невизначеності. Отже, читацьке сприймання – важливий процес, котрий потребує детального, вдумливого прочитання тексту.

6. Рівень підготовленості читача суттєво впливає на інтерпретацію частин твору та його цілісного сприйняття. Тому, зважаючи на неоднаковість знання кожного реципієнта про певне явище чи подію, прочитання і сприйняття його, відповідно, теж будуть інші, питомо індивідуальні та багатовекторні. Арсенал інтерпретацій одного і того ж тексту можна співвідносити з кількістю читачів, котрі, рухаючись від частини до цілого і від цілого до конкретної частини, намагаються осягнути закладений автором зміст, пропускаючи його через власне світовідчуття. Відтак розуміння тексту насамперед передбачає інтроспективний екскурс, наслідком якого є досягнення саморозуміння. Зауважимо, що процес читання за жодних обставин не належить до нейтральних феноменів. Осягнення твору є незмінно суб'єктивним та вмотивованим явищем, опертим на емпіричні реакції.

7. Сучасна наратологія пропонує різні підходи до осмислення тексту (Р. Гром'як, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, В. Сірук, М. Ткачук та ін.). Вважаємо, що дослідження художнього світу малої прози Михайла Коцюбинського крізь призму когнітивної наратології, насамперед естетичних ефектів, – новаторське й актуальне. Когнітивна теорія розповіді, як один з найбільш перспективних напрямів сучасного літературознавства, зосереджується на питаннях читацьких реакцій. Її завдання: побудувати комунікацію з читачем,

налаштувати його на сприймання та поступово підвести до пізнання (осмислення естетичного ефекту). Методологія цієї науки допомагає розкрити те, що не стало ще об'єктом дослідження у літературознавстві. Доводимо, що корпус текстів Михайла Коцюбинського ще достеменно не пізнаний, а отже, відкриває перспективи його нових прочитань. Авторський стиль митця розширив межі для літературознавчих пошуків наступних поколінь дослідників.

8. Аналіз текстуальних форм Михайла Коцюбинського з позиції когнітивної теорії розповіді дозволяє виокремити в них ефекти невирішеності, невизначеності, незавершеності, розгубленості, невпевненості, ефект когнітивного дисонансу та когнітивний ефект іронії. Естетичний ефект невирішеності в етюді «Цвіт яблуні» доведено на основі психологічних елементів (відчуття, пам'ять, мислення, рецепція), змодельованих письменником. Емоційний стан читача зумовлений контрастами кольорів і звуків, а також опозицією реального і фікційного (розповідач-батько / розповідач-митець). Одночасне градаційне накладання кольору та звуку, уміння синтезувати одне з іншим свідчать про багатогранне мислення Михайла Коцюбинського та його блискучу імпресіоністичну техніку. В етюді «Невідомий» внутрішній ритм твору пришвидшується завдяки психологічним почуванням, емоційним станам, настроям та позасвідомим уявленням головного персонажа. Його підсвідомий потік думок (настільки насичений та динамічний) змушує читача активізувати мислення і, в такий спосіб, постійно бути присутнім у наративному процесі. Імпресіоністична техніка безпосередньо впливає на рецепцію читача й уводить його в стан невизначеності. Чергування контрастів, моделювання особливих психологічних образів, нагнітання різноспрямованих запитань тощо своєрідно ритмізують текст, що не дає можливості реципієнту одразу визначити напрямок думки. Якщо у «Цвітові яблуні» спостерігаємо градаційне нашарування подій, що ведуть до емоційної кульмінації, то в «Невідомому» – на кожному наративному рівні ракурс викликає ефект емоційної невизначеності, спричинений внутрішніми почуттями та переживаннями.

Ефект незавершеності в етюді «Лялечка» формується через вибір головним персонажем (вчителька Раїса) різних життєвих сценаріїв, знову ж таки відсилає до жанрової специфіки твору: етюд є фрагментарним, нецілісним, незавершеним. Михайло Коцюбинський майстерно увиразнював домінанти жанру. Чуттєвий світ персонажа автор змодельював за допомогою кольористики, контрастів, образів-символів, художніх деталей та засобів, наскрізних мотивів і под. Сприйняття навколишнього світу відбувається шляхом селекції та трансформації в уяві певних образів і передачі вражень від них. Когнітивний підхід у цьому випадку дозволяє зрозуміти, що розповідач маніпулює емоціями читача, спрямовуючи його щоразу в хибний бік (читач передбачає одне, а розповідач презентує інше). Окрім незавершеності, ми виявили читацький когнітивний дисонанс, що полягає в несподіваному стані раптового емоційного виснаження через неочікувану градаційну нарацію.

У новелі «Дебют» сконструйовані моделі фреймів (педагогічний, сімейний, любовний, соціально-політичний) та ігровий контекст зумовлюють конкретні пізнавальні процеси в свідомості читача. Низка когнітивних процедур переформували його свідомість: спочатку повністю залучили увагу, зосередили її на окремих аспектах, довели до кульмінації, а тоді різко зняли напругу, залишивши наодинці з власними емоціями та почуттями. Так, у фіналі твору реципієнт потрапляє в ситуацію розгубленості та невизначеності, а потім переживає ефект радості через життєву ініціацію персонажа.

Когнітивний ефект іронії досліджено через зіставлення тексту та паратексту у новелі «Подарунок на іменини», а також на основі порівняння двох часопросторів – уявного та реального – в новелі «Хвала життю». Символічні значення «подарунка» в першому тексті дозволяють простежити еволюцію стосунків в окремій сім'ї. Іронічний підтекст, закладений у прізвищах і прізвиськах персонажів, вказує на дріб'язковість та мізерність їхнього внутрішнього світу, фізичні та духовні вади. Нагнітання в тексті окремих епізодів, котрі яскраво характеризують персонажів, змушують адресата часто змінювати кут зору. У новелі «Хвала життю» базова опозиція життя-смерть визначила

контрастність художньої дійсності. Градація подій та переплетення реальностей структурують своєрідний фрагментарний наратив виділених автором епізодів. Кожна умовно відокремлена частина тексту фіксує певну подію уявного та реального часопросторів. Зростання напруги та посилення емоцій в обох новелах приводять читача до іронічного ефекту.

Читацькі естетичні реакції у новелі «Що записано в книгу життя» – це результат накладання двох контекстів: когнітивного дисонансу та ефекту жалю. На основі вербальної (внутрішнє мовлення, усне мовлення, діалоги) та невербальної (міміка, жести хвилювання, страху та байдужості, жести щирості) комунікацій ми детально простежили емоції персонажів (жаль, співчуття, сум, тривога, обурення та ін.). Для досягнення бажаного ефекту письменник вплітав у нарацію персонажів спогади, сни, ілюзорні уявлення тощо.

Динаміку та драматизм оповідання «Дорогою ціною» підсилює пригодницький ефект. Авторська недомовленість тримає реципієнта в когнітивній невизначеності, змушує його переживати, сподіватись, вагатись, змінювати свої припущення. Запропонована модель аналізу із застосуванням когнітивного підходу та фреймової семантики допомагає виявити такі естетичні ефекти: здивування, когнітивна невпевненість, когнітивна невизначеність.

Накладання у новелі «Intermezzo» поетики двох стилів (імпресіонізм, експресіонізм) посилює психологізм. Емоції персонажа змінні через його перебування в опозиційних площинах. Відтак у ході аналізу простежено ефект подвійної невизначеності, що полягає в незвичному поєднанні у наративі імпресії з експресією.

Таким чином, саме когнітивно-наратологічний підхід дає можливість окреслити основні аспекти новаторства малої прози Михайла Коцюбинського в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Стверджуємо, що естетичний ефект у новелах митця формується на основі послідовної активації фреймів та скриптів: новелістичний текст виразно розподіляється на дві частини. Перша з них сприймається в одному фреймі, а друга – активізує інший, не усуваючи, однак, першого. В результаті читач змушений переосмислити

прочитаний текст. Так, у новелі «Цвіт яблуні» перша частина тексту сприймається у фреймі «батько переживає згасання дочки», друга частина (а разом і весь текст) – у фреймі «письменник збагачується цінним життєвим матеріалом». У новелі «Дебют» перша частина тексту прочитується у фреймі «перша педагогічна спроба», а друга (а також і увесь текст) – у фреймі «перше кохання». Такий же поділ тексту на дві частини, де перша послідовно виконана в одному фреймі, а друга – в іншому, спостерігаємо в усіх творах Михайла Коцюбинського, які стали об'єктом нашого аналізу.

Отже, естетичні ефекти у прозі Михайла Коцюбинського забезпечуються саме майстерною грою фреймів, їх послідовною зміною та одночасною активізацією у фіналі тексту. Ця особливість прози класика українського письменства доби Модернізму піднімає її на рівень світових зразків, мотивує на новаторське дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського. *Слово і час*. 1994. №9-10. С. 11-17.
2. Агеєва В. Нотатки з книги життя. М. Коцюбинський. *З глибини*. Київ: Факт, 2005. С. 3-14.
3. Агеєва В. Українська імпресіоністська проза. Київ: Наук. думка, 1994. 165 с.
4. Адаменко С. «Забуваю те, що позаду, і прямую до того, що попереду»: Новела «Intermezzo». *Укр. мова та література*. 2003. № 1. С. 13-16.
5. Андреева К. А. Литературный нарратив: Когнитивные аспекты текстовой семантики, грамматики, поэтики. Тюмень: Вектор Бук, 2004. 243 с.
6. Андреева К. А. Текст – Нарратив: Опыт структурно-семантической интерпретации. Тюмень, 1993. 111 с.
7. Андрійчук Т. В. Гуманістично-екзистенціальні мотиви в творчості М. М. Коцюбинського. *Література та культура Полісся*. Вип. 10. Творчість М. Коцюбинського та громадсько-культурний і літературний процес у Чернігові кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / Відповід. ред. і упорядник Г. В. Самойленко. Ніжин: Наука-сервіс, 1998. С. 107-115.
8. Аристотель. Поетика. В кн.: Античні поетики / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ: Грамота, 2007. 168 с.
9. Арлаускайте Наталия. Проект когнитивной поэтики: дисциплинарные границы: LITERATURA 2004 46(2). URL: www.literatura.flf.vu.lt/wp.../11/Lit_46_2_str13.pdf.
10. Ахапкин Денис. Когнитивный подход в современных исследованиях художественных текстов: Новое литературное обозрение. №114 (2/2012). URL: http://www.nlobooks.ru/node/2024#_ftnref10.
11. Балабко Олександр. Рай і пекло Коцюбинського: есеїстична повість. Новели «Сон», «Хвала життю», «На острові» М. Коцюбинського: передм. В. Панченка. Чернівці: Букрек, 2014. 216 с.

12. Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии.
URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/b32.html>.
13. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов.
Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Москва, 1987.
С. 387-422.
14. Барт Р. Эффект реальности. *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* Москва, 1994. С. 392-400.
15. Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении / Комм. В. Махлина.
Москва: Лабиринт. 1993. 168 с.
16. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Худож. лит., 1975. С. 234-407.
17. Бацевич Ф. С. Основы комунікативної лінгвістики: Підручник. Київ: Академія, 2004. 344 с.
18. Безпечний І. Теорія літератури. Тропи як спеціальні засоби образності мови.
Київ: Смолоскип, 2009. 388 с.
19. Бестюк І. Міфогенність імпресіонізму як основа поетики повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків». *Мандрівець: Всеукраїнський науковий журнал.* 2006. №2 (березень-квітень). С. 49-55.
20. Бестюк І. А. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського в літературі 20-х років ХХ століття (на прикладі новели «Тіні нетлінні» Михайла Івченка). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту).* 2012. Вип. 13. С. 45-54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tkht_2012_13_9.
21. Боброва Л. А. Жанр этюда в искусстве. URL: <http://festival.1september.ru/articles/593026/>.
22. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.
23. Бур'ян О. Імпресіонізм. *Дніпро: літературно-художній та суспільно-політичний журнал.* 2011. №10. С. 138-140.

- 24.Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. Москва: Искусство, 1986. 572 с.
- 25.Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Наука, 1981. 138 с.
- 26.Гейзінга Йоган. HomoLudens / Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основа. 1994. 250 с.
- 27.Герасимов В. И. К становлению когнитивной грамматики. Современные зарубежные грамматические теории. Москва: Наука, 1992. С. 39 -77.
- 28.Горболіс Л. Герой «Intermezzo» М. Коцюбинського: «у пошуках своєї орбіти». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічної наук, професора Миколи Ткачука / За ред. д.ф.н. Поплавської Н. М. Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 49-54.*
- 29.Григоренко І. Особливості епістолярної літературної критики в листуванні Панаса Мирного з Михайлом Коцюбинським. *Рідний край*. 2009. № 1. С. 100-103. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Almpolt_2009_1_19.pdf.
- 30.Грицюта М. Михайло Коцюбинський: Літературний портрет. Київ: Держ. видав. худ. літератури, 1958. 120 с.
- 31.Грищенко Я. Становление когнитивной лингвистики как самостоятельной науки. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1075>.
- 32.Гром'як Р. Т. Про осмислення «викладових форм» і про наратологію. *Наукові записки*. Вип. 64. Ч. 1. *Серія: Філологічні науки (літературознавство)*. Кіровоград: РВВ КДПУ, 2006. С. 208-219.
- 33.Гундорова Т. І., Шумило Н. М. Початок ХХ століття: Загальні тенденції художнього розвитку. *Історія української літератури ХХ ст.* Книга перша. Київ: Либідь, 1993. С. 9-33.
- 34.Дем'яненко Л. Імпресіонізм у музиці і літературі (Михайло Коцюбинський і Клод Дебюссі). *Слово і час*. 2011. №1. С. 78-84.

35. Дем'яненко Л. Г. Проблема взаємодії мистецтв у художній творчості Михайла Коцюбинського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2014. 20 с.
36. Дем'яненко Л. Синтез мистецтв як засіб вираження імпресіоністичного переживання у новелі Михайла Коцюбинського «Intermezzo». *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2010. №1. С. 118-124.
37. Демьянков В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода. *Вопросы языкознания*. 1994. №4. С. 17-33.
38. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с.
39. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Ленинград: Сов. Писатель. Ленингр., 1980. 598 с.
40. Дроботун О. М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровогр. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2010. 190 с.
41. Энциклопедия Кругосвет. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SATIRA.html.
42. Еременко Ю. А. Из истории возникновения когнитивной лингвистики. URL: pglu.ru/upload/iblock/e55/uch_2009_vi_00015.pdf.
43. Ермоленко Г. Н. Формы и функции иронии в философской повести Вольтера. *XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства*. Москва, 2004. URL: <http://www.philology.ru/literature3/ermolenko-04.htm>.
44. Єрохіна О. «Невідомий» М. Коцюбинського та «Губернатор» Л. Андрєєва як зразки психологічних творів про революцію. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1641>.

- 45.Єфремов С. О. Михайло Коцюбинський. *Єфремов С. О. Вибране*. Статті. Наукові розвідки. Монографії / Упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. Київ: Наукова думка, 2002. С. 214-310.
- 46.Жаборюк А. Література і малярство: спільне і специфічне. *Історико-літературний журнал*. 2007. №13. С. 55-64.
- 47.Женетт Ж. Повествовательный дискурс. Фигуры: В 2-х томах. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 282 с.
- 48.Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Том 2. 553 с.
- 49.Жигмайло Л. Михайло Коцюбинський (спроба характеристики). Катеринослав, 1915. 32 с.
- 50.Жук Н., Грицюта М. Видатний письменник-новатор. *Коцюбинський М. М. Твори в трьох томах*. Том перший. Київ: Дніпро, 1979. С. 5-19.
- 51.Зеров М. Пам'яті М. Коцюбинського. *Українське письменство*. Київ: Основи, 2002. С. 139-143.
- 52.Иванов В. Ницше и Дионис. *Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века»: В 2 т. Т. 1.* / Сост., послесл., прим. И. Войцкой. Минск. Москва: Алкиона-Присцельс, 1996. С. 23-36.
- 53.Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис. 2001. С. 349-368.
- 54.Імпресіонізм як маргінальне явище українського живопису 50-70-х років ХХ ст. (Авторський розділ Ольги Петрової). *Кур'єр Кривбасу*. 2010. №1-2. С. 413-418.
- 55.Калениченко Н. Великий Сонцепоклонник: Життя і творчість Михайла Коцюбинського. Київ: Дніпро, 1967. 252 с.
- 56.Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського і суміжні види мистецтва. *Слово і Час*. 2004. №6. С. 3-9.

57. Капрійські сюжети: «Італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / Упоряд. В. Панченко. Київ: Факт, 2003. 496 с.
58. Ковальчук О. Г. Візуальне у творчості М. Коцюбинського: монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. 232 с.
59. Козуб С. Мопассан і Коцюбинський. *Червоний шлях*. 1927. № 3. С. 113-128.
60. Колесник П. Й. Коцюбинський – художник слова. Київ: Наукова думка, 1964. 536 с.
61. Колесник П. Спрямований у майбутнє. *Коцюбинський М. М. Твори: В 4-х томах*. Т. 1 / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. К.: Дніпро, 1984. С. 5-15.
62. Коляда І. А., Кирієнко О. Ю. Михайло Коцюбинський / Худож.-оформлювач Є. В. Вдовиченко. Харків: Фоліо, 2012. 121 с.
63. Компьютеры, мозг, познание: успехи когнитивных наук / [отв. ред. Б. М. Величковский, В. Д. Соловьев]. Москва: Наука, 2008. 293 с.
64. Костенко М. О. Художня майстерність Михайла Коцюбинського. Київ: Радянська школа, 1969. 272 с.
65. Коцюбинський Михайло. Твори в семи томах. Том 1. Повісті та оповідання (1884-1897). Київ: Наукова Думка, 1973. 408 с.
66. Коцюбинський Михайло. Твори в семи томах. Том 2. Повісті та оповідання (1897-1908). Київ: Наукова Думка, 1974. 384 с.
67. Коцюбинський Михайло. Твори в семи томах. Том 3. Оповідання та повісті (1908-1913). Київ: Наукова Думка, 1974. 432 с.
68. Коцюбинський Михайло. Твори в семи томах. Том 4. Статті та нариси. Інші редакції. Нотатки. Переклади. Фольклорні записи. Київ: Наукова Думка, 1975. 388 с.
69. Коцюбинський Михайло. Твори в семи томах. Том 5. Листи (1886-1904). Київ: Наукова Думка, 1974. 432 с.
70. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної [упор., коментарі, опрацювання текстів: С. Захаркін, М. Коцюбинська, В. Панченко]. Київ: Критика, 2008. 640 с.

71. Коцюбинський М. М. Мала проза. *Fata morgana*. Тіні забутих предків: повісті, оповідання. Харків: Аргумент Принт, 2012. 256 с.
72. Коцюбинський М. На крилах пісні. *Коцюбинський М. М. Твори в трьох томах*. Том перший. Київ: Дніпро, 1979. С. 181-189.
73. Коцюбинський М. М. Твори в трьох томах. Том перший. Київ: Дніпро, 1979. 317 с.
74. Коцюбинський М. М. Твори в трьох томах. Том другий. Київ: Дніпро, 1979. 288 с.
75. Коцюбинський М. М. Твори в трьох томах. Том третій. Київ: Дніпро, 1979. 375 с.
76. Коцюбинський М. М. Твори: В 4-х т. Т. 2. / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. Київ: Дніпро, 1984. 382 с.
77. Коцюбинський М. М. Твори: В 4-х т. Т. 3 / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. Київ: Дніпро, 1985. 398 с.
78. Коцюбинський М. М. Цвіт яблуні: Оповідання, новели, повісті. Київ: Рад. шк., 1989. 560 с.
79. Крвавич Д. З новим баченням історії малярства. *Українська культура*. №2. С. 12.
80. Кубрякова Е. С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общей редакцией Е. С. Кубряковой. Москва: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. 197 с.
81. Кубрякова Е. С. О когнитивной лингвистике и семантике термина «когнитивный». *Вестник ВГУ, серия Лингвистика и межкультурная коммуникация*, 2001. В. 1. С. 4-10.
82. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
83. Кузьмичев И. К. Введение в теорию классификации литературных жанров. *Жанры советской литературы: вопросы теории и истории*. Уч. зап. Горьк. гос. ун-та. Горький, 1968. Т. 79. С. 3-75.

84. Кузьмичев И. К. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1983. 208 с.
85. Кузнецов Ю. Эстетика імпресіонізму. Київ: Педагогічна преса, 2003. 78 с.
86. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. Київ: Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
87. Кузнецов Ю. Б. Михайло Коцюбинський і класичний психоаналіз (елементи когнітивної поетики): монографія / НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, Нац. акад. пед. наук України. Київ: Либідь, 2018. 159 с.
88. Кузнецов Ю. Мистецтво відкрите у майбутнє: про явище імпресіонізму в живописі та літературі. *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2002. №2. С. 187-192.
89. Кузнецов Ю. «Напоєний соками багатющої землі своєї...»: Творчість Михайла Коцюбинського в контексті європейського імпресіонізму. *Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2001. №5. С. 25-40.
90. Кузнецов Ю. Б., Орлик П. І. Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. Київ: Рад. шк., 1990. 208 с.
91. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Монографія. Київ: Наукова думка, 1989. 267 с.
92. Курбайтаева А. А. Явление стилистического парадокса в современной лингвистике. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2015. №10 (52): в 2-х ч. Ч. I. С. 101-104.
93. Куцевол О. М. Вивчення життя і творчості Михайла Коцюбинського через рецепцію літературних і літературно-документальних джерел: посібник. Вінниця: Консоль, 2015. 439 с.
94. Лахманюк А. Гра з читачем у контексті когнітивної наратології (за новелою «Дебют» Михайла Коцюбинського). *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 151-156.

95. Лахманюк А. «Дорогою ціною» Михайла Коцюбинського в контексті когнітивної наратології. *Spheres of Culture. Volume XVII*. Lublin, 2018. S. 23-29.
96. Лахманюк А. Естетичний код літературного етюду (на прикладі малої прози Михайла Коцюбинського). *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2015. Вип. 40. С. 388-391.
97. Лахманюк А. Етика емоційної невизначеності в етюді «Невідомий» Михайла Коцюбинського. *Magistr*. Тернопіль: ТНПУ, 2014. Вип. 21. С. 75-77.
98. Лахманюк А. Ефект невизначеності в етюді «Невідомий» Михайла Коцюбинського. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород-2018. Вип. 5. Т. 1. С. 156-161.
99. Лахманюк А. Ефект незавершеності в етюді Михайла Коцюбинського «Лялечка». *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2014. Вип. 37. С. 247-257.
100. Лахманюк А. М. Імпресіоніст в експресіоністичному світі: стилістичний парадокс Михайла Коцюбинського. *Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті: зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук*. Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2017. Вип. 23. С. 94-101.
101. Лахманюк А. Іронія паратексту: когнітивний підхід (М. Коцюбинський «Подарунок на іменини»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: МГУ, 2015. Вип. 18. Т 1. С. 74-77.
102. Лахманюк А. Когнітивний дисонанс у наративному тексті («Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Київ, 2018. Том 29 (68). №4. С. 155-160.
103. Лахманюк А. Репрезентація естетичних ефектів у творчості Михайла Коцюбинського (етюд «Цвіт яблуні»). *«Рівень ефективності та*

- необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури»:* Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 15-16 травня 2015 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. С. 10-12.
104. Лахманюк А. М. Хронотоп новели М. Коцюбинського «Хвала життю». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва.* Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2016. Вип. ІХ. С. 119-125.
105. Левченко О. О. Неоромантична поетика прози Михайла Коцюбинського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Черкас. нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького. Черкаси, 2019. 20 с.
106. Левчук Ю. О. Драматичний етюд: до проблеми жанру. *Філологічні науки. Літературознавство.* 2012. №13. С. 81-86.
107. Лесик В. Система образів твору: (Новела М. Коцюбинського «Intermezzo»). *Дивослово.* 2000. № 8. С. 7-9.
108. Лессінг Г.-Е. Лаокоон. Київ: Мистецтво, 1968. 287 с.
109. Литвиненко Н. А. Феномен катарсиса: современные подходы. *Филология в системе современного университетского образования.* – Вып. 7. Москва, 2004. С. 3-12.
110. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
111. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
112. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: Академія, 2007. 752 с.
113. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва: Сов. энцикл., 1987. 751 с.
114. Логвин Г. Коцюбинський і імпресіонізм. *Дивослово.* 1996. №10. С. 17-20.

115. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры (Перевод с английского А. Д. Шмелева). *Теория метафоры*: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. Москва: Прогресс, 1990. С. 358-387.
116. Максимов Л. В. Когнитивизм как парадигма гуманитарно-философской мысли. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 160 с.
117. Марко В. Аналіз художнього твору. Грані епічного слова: Навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2015. 256 с.
118. Марко В. Новели М. Коцюбинського «Невідомий» і М. Хвильового «Я (Романтика)». *Василь Марко. Стежки до тайни слова*. Кіровоград: Степ, 2007. С. 153-159.
119. Маршева Н. П. Структурна наратологія у Франції: розвиток ідей Клода Леві-Строса. *Слов'янський світ*. 2014. Вип. 12. С. 114-136. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/slsv_2014_12_10.pdf.
120. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие. Минск: ТетраСистемс, 2004. 256 с.
121. Матвеева Т. П. Метафора як виразник стилю М. М. Коцюбинського: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Ізмаїльський держ. педагогічний ін-т. Ізмаїл, 1996. 218 с.
122. Мацевко-Бекерська Л. Наративна конфігурація малої прози Михайла Коцюбинського кінця XIX – початку XX ст. *Дивослово*. 2008. №12. С. 37-42.
123. Мацевко-Бекерська Л. В. Наративна стратегія як засіб психологізації художнього світу (своєрідність персонажної розповіді другого рівня в малій прозі М. Коцюбинського). *Мова і культура*. 2012. Вип. 15, т. 6. С. 306-315. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2012_15_6_51.
124. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології: монографія. Львів: Сплайн, 2008. 408 с.

125. Мацевко-Бекерська Л. Часова перспектива наратологічного дискурсу малої прози М. Коцюбинського кінця XIX – початку XX ст. *Мова і культура*. 2015. Вип. 18, т. 4. С. 192-200. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2015_18_4_33.
126. Меншій А. М. Модерністська антропологія смерті в малій прозі М. Коцюбинського та М. Хвильового. URL: http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_989/content/menshiy.pdf.
127. Меншій А. М. Топос тюрми у творчості М. Коцюбинського та Г. Косинки. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/33.pdf>.
128. Меншій А. М. «Школа» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі: рух стильових тенденцій: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01, 10.01.06 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2016. 40 с.
129. Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание / Под редакцией И. А. Стернина. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. 182 с.
130. Міхалінчик Л. Г. Творчість М. Коцюбинського в руслі «філософії життя» (від народницької до модерністської парадигми): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дніпропетровський держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1997. 165 с.
131. Москаленко О. Храм душі М. Коцюбинського очима художника. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2009. №3. С. 13-17.
132. Музичка А. Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського. *Коцюбинський. Збірка статтів* / За ред. Ол. Дорошкевича. Харків-Київ:Лім., 1931. Т. 1. С. 87-88.
133. Найрулін А. О. Епістолярій Михайла Коцюбинського в історії української літературної мови (особливості конотації епістолярію

- письменника): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Луганський національний педагогічний ун-т ім. Тараса Шевченка. Луганськ, 2006. 19 с.
134. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Київ: Мистецтво, 1985. 365 с.
135. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського процесу. Київ: Дніпро, 1988. 395 с.
136. Наливайко Д. С. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.
137. Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і час*. 2003. №5. С. 10-18; №6. С. 7-19.
138. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. 337 с.
139. Науменко Н. В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX-початку XX ст.: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01. Київ, 2002. 20 с.
140. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXII. Когнитивные аспекты языка: Пер. с англ. / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова и В. И. Герасимова. Москва: Прогресс, 1988. 320 с.
141. Папуша І. До антропології чаювання. *І. Папуша. Modus ponens. Нариси з наратології*. Тернопіль: Крок, 2013. С. 139-158.
142. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції. *Studia methodologica*. Вип 19. 2007. С. 31-37.
143. Папуша І. Між розповіддю і дискурсом: українська література в наративній перспективі. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 1999. Серія: Літературознавство. Вип. 5. С. 67-71.
144. Папуша І. В. Наратологія: від класичної до посткласичної. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені*

- В. О. Сухомлинського*. Сер. : Філологічні науки. 2014. Вип. 4.13. С. 199-203.
URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvmduf_2014_4.13_43.pdf.
145. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Наративні виміри літератури*. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23-24 жовтня 2003 р. / Упор. Папуша І. В. *Studia Methodologica*. Випуск 16. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 29-46.
146. Папуша І. *Modus ponens: Нариси з наратології*. Тернопіль: Крок, 2013. 259 с.
147. Пахаренко В. Аналіз твору М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». *Українська література. Електронна бібліотека*. URL: http://www.ukrclassic.com.ua/katalog/f/index.php?option=com_content&view=article&id=2266&catid=105&Itemid=1118.
148. Пархоменко М. Творчество М. Коцюбинского. *Статьи об украинской литературе*. Киев: Днипро, 1986. С. 124-161.
149. Пахаренко В. І. *Основи теорії літератури*. Київ: Генеза, 2009. 296 с.
150. Пахаренко В. *Українська поетика*. Черкаси: Відлуння-плюс, 2002. 319 с.
151. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник / Под ред. Т. А. Ладыженской и А. К. Михальской. Москва: Флинта: Наука, 1998. 310 с.
152. Пиз Аллан, Пиз Барбара. *Новый язык телодвижений. Расширенная версия. Как читать мысли окружающих по их жестам*. Москва: Эксмо, 2010. 374 с.
153. Подлубнова Юлия. *Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. Сетевая словесность. Критика и анализ текста*. Москва, 2005. URL: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>.
154. Поліщук Я. *І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет*. Київ: Академія, 2010. 304 с.

155. Пошуки прекрасного: Твори Михайла Коцюбинського: Навч. посіб. / Упоряд. Шкляра В. І.; Передм. Дем'янівської Л. С. Київ: Грамота, 2004. 400 с.
156. Привалова С. Особливості індивідуальної творчої манери письма Михайла Коцюбинського. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2014. № 7-8 С. 54-56.
157. Регрут П. В. Рецептивні моделі творчості Михайла Коцюбинського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2018. 15 с.
158. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. Луцьк: Весна: Волинський державний університет ім. Л. Українки, 1996. 92 с.
159. Рисак О. Найперше музика у Слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
160. Рисак О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. Автореф. дис. доктора філол. наук: 10.01.01 / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 1999. 40 с.
161. Рогозинський В. Імпресіонізм у малярстві: предтеча і перший серед рівних. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2006. №1. С. 11-12.
162. Савченко Ю. Поетика М. Коцюбинського. Київ, 1999.
163. Савчук Р. І. Когнітивна наратологія в контексті нових дослідницьких орієнтирів сучасної лінгвістики тексту. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2013. Вип. 31. С. 214-220. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/pssrft_2013_31_29.pdf.
164. Саяпіна Т. В. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 2000. 195 с.

165. Святовець В. Ф. Магія художньої деталі у творчій палітрі Михайла Коцюбинського: текст лекції / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут журналістики. Київ, 2003. 50 с.
166. Синьяк П. Сюжет в живописи. *Изобразительное искусство в школе*. 2007. №4. С. 18-25.
167. Собчук О. В. Переосмислення понять наративності, персонажа і фокалізації в сучасній когнітивній наратології. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2012. Вип. 48. С. 108-113. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Magisterium_lit_2012_48_21.pdf.
168. Собчук О. Чому наратологія популярна? Published on Monday, 13 February 2012. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/134-oleh-sobchuk-chomu-naratolohiia-populiarna>.
169. Сокол М. О. Прагматичні аспекти паратексту (На матеріалі повісті І. Франка «Захар Беркут»): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. – 20 с.
170. Сохань Г. С. Особливості асоціативно-образного мислення Михайла Коцюбинського-прозаїка: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2006. 194 с.
171. Соя Б. Вивчення творчості Михайла Коцюбинського в школі: посібник для вчителя. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 80 с.
172. Спогади про Михайла Коцюбинського / Упор., післямова та прим. М. Потупейка. 2-е вид., доп. Київ: Дніпро, 1989. 278 с.
173. Старицкая-Черняховская Л. М. М. Коцюбинский. Опыт критического очерка. *Киевская старина*. 1906. №9. С. 83-123, №10. С. 269-330.
174. Тмарченко Н. Д. Катарсис. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва, 2002. С. 341.
175. Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. URL: <http://philologos.narod.ru/tamar/t25.html>.

176. Тимченко Ю. О. Вербалізація простору в новелах М. Коцюбинського (у контексті українського мовно-літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття): дис. ... канд. філол.наук: 10.02.01 / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2010. 216 с.
177. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ: ВПЦ – Київський університет, 2003. 448 с.
178. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ: Медобори, 2007. 464 с.
179. Творчість М. Коцюбинського. URL: <http://studentam.net.ua/content/view/4010/116/>.
180. Тодоров Цв. Поняття літератури та інші есе / Пер. з фр. Євгена Марічева. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
181. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. Москва: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
182. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. Заведений. 3-е изд., стер. Москва: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.
183. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе ХІХ века. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2002. 528 с. URL: <http://abuss.narod.ru/Biblio/metahistory.htm>.
184. Урусиков Д. С. Когнитивный поворот в нарратологии: в поисках метода. *Семиосфера нарратологии: диалог языков и культур*: междунар. сб. науч. ст. / под общ. ред. Л. В. Татару, Х. А. Гарсия Ланды. Балашов: Николаев, 2013. С. 58-68.
185. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – Москва: Искусство, 1970. 224 с.

186. Фаликман М. В. Когнитивная наука в XXI веке: организм, социум, культура. *Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна»*. 2012. №3. С. 31-37. URL: <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a2/2012n3a2.1.pdf>.
187. Фащенко В. В. Жанрова диференціація та взаємопроникнення. У *глибинах людського буття: Літературознавчі студії*. Одеса: Маяк, 2005. С. 243-255.
188. Фащенко В. В. Типи новел і формування течій. У *глибинах людського буття: Літературознавчі студії*. Одеса: Маяк, 2005. С. 255-275.
189. Ференц Н. С. Естетична функція художньої літератури. Основи літературознавства. URL: http://pidruchniki.com/1584072017004/literatura/osnovi_literaturoznavstva.
190. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка: Пер. с англ. / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова и В. И. Герасимова. Москва: Прогресс, 1988. 320 с.
191. Фрай Н. Анатомия критики. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 232-263.
192. Фрай Нортроп. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. Львів: Літопис, 2001. С. 142-170.
193. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. Київ: Рад. письменник, 1969. 191 с.
194. Фунтова Ю. С. Сущность когнитивной лингвистики. *Вісник Запорізького державного університету*. 1999. №1. С. 1-5. URL: web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/1189.pdf.
195. Хаддад К. А. Екзистенційний дискурс у творчості Михайла Коцюбинського: дис. ... канд. філол.наук: 10.01.01 / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2004. 204 с.

196. Ханас У. Я. Соціально-філософські виміри людського життя у творчості Михайла Коцюбинського: дис. ... канд. філол.наук: 09.00.03 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2011. 198 с.
197. Хоменко Б. В. Подільськими стежками Михайла Коцюбинського: до 140-річчя від дня народження. Вінниця, 2004. 143 с.
198. Хропко П. Михайло Коцюбинський. У жанрі соціально-психологічної новели. *Українська література: Підручник для 10 кл. загальноосвітніх навчальних закладів*. 6-е вид. Київ: Школяр, 2004. С. 237-248.
199. Хропко Петро. Українська література: Підруч. для 10 кл. середн. шк., ліцеїв, гімназій, коледжів. 3-тє вид. Київ: Освіта, 1998. 528 с.
200. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника. Мюнхен, 1977. 143 с.
201. Черниш А. Є. Жанрово-стильові особливості роману-біографії М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші». *Філологічні трактати*. 2015. Т. 7. №1. С. 100-105. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Filtr_2015_7_1_15.pdf.
202. Чернявський М. Червона лілея: Спогади про Михайла Коцюбинського. Херсон, 1920. 34 с.
203. Шахова К. О. Образотворче мистецтво і література: літературно-критичний нарис. Київ: Дніпро, 1987. 195 с.
204. Шевченко З. Вивчення творчості М. Коцюбинського в контексті світової художньої культури (матеріали до спецкурсу). *УМЛШ*. 2011. №8. С. 42-47.
205. Шкаруба Л. М. Остановленное прекрасное мгновение: пейзаж импрессионистов. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України: науково-методичний журнал*. 2010. №4. С. 34-40.
206. Шкловский В. Повести о прозе: В 2 т. – М., 1966. – Т. 2. – 630 с.
207. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

208. Штохман Л. М. Феміністична наратологія: оповідний текст як об'єкт контекстуального аналізу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер.: Філологічна. 2012. Вип. 27. С. 325-327. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoaf_2012_27_98.pdf.
209. Яворский Д. Жанровая семантика в трансцендентных этюдах Ф. Листа как фактор организации движения. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 111. С. 67. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvnmau_2014_111_10.pdf.
210. Яковенко Т. В. Художня рецепція оповідання Михайла Коцюбинського «Дебют» в аспекті стильових тенденцій екзистенціалізму. Мала академія наук учнівської молоді. Біла церква, 2014. URL: http://kyivobl.man.gov.ua/zakhody/Naukovij_svitogljad/hudozhnja_retseptsija_opovidannja_Mihajla_Kotsjubinskogo_Debjut_v_aspekti__stilovih_tendantsij_ekzistentsializmu/.
211. Ярощук С., Кухарук Н. Імпресіонізм як явище мистецтва: розгляд особливостей стилю в малярстві, українській і європейських літературах. *Дивослово: науково-методичний журнал*. 2007. №11. С. 12-16.
212. Яценко Т. Імпресіонізм як стильова течія модернізму (оглядова лекція у структурі літературного спецкурсу «Художня література в контексті світової культури»). *УМЛШ*. 2011. №1. С. 24-27.
213. Яценко Т. Імпресіонізм у світовому образотворчому мистецтві (шкільна лекція у структурі літературного спецкурсу «Художня література в контексті світової культури»). *УМЛШ*. 2011. №2. С. 29-33.
214. Яценко Т. Імпресіонізм у світовій художній літературі (методичні рекомендації щодо викладання спецкурсу «Художня література в контексті світової культури»). *УМЛШ*. 2011. №3. С. 26-30.
215. Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd Edition. University of Toronto Press, 1999. 254 p.
216. Bruner Jerome. The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*. Vol. 18 (1). 1991. P. 1–21.

217. Cognitive linguistics: basic readings / edited by Dirk Geeraerts. 2006. p. 485. URL: <https://arkitekturadellenguaje.files.wordpress.com/.../cognitive-linguistics-basics-readings-dirk-geeraerts.pdf>.
218. Cognitive narratology. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. P. 67-71. URL: https://books.google.com.ua/books?id=oX8hmVw_yXYC&pg=PA71&dq=Cognitive+Narratology&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwjRreuhq4vMAhUMJJJoKHY67A7s4ChDoAQgoMAI#v=onepage&q=Cognitive%20Narratology&f=false.
219. Cook Guy. *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford: Oxford UP, 1994. 285 p.
220. Eder J. Narratology and Cognitive Reception Theories. *Whatis Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 277-301.
221. Fludernik M. *An introduction to narratology*. London and New York, 2009. 454 p.
222. Fludernik M. Beyond structuralism in narratology: Recent developments and new horizons in narrative theory. *Anglistik*. 2000. Vol. 11, No. 1. P. 83-96.
223. Fludernik M. *Towards a «natural» narratology*. London, 1996. 454 p.
224. Frye Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1971. 383 p.
225. Gadamer Hans-Georg. *Truth and Method*. London: Sheed and Ward, 1979. 637 p.
226. Genette G. *Paratext. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.
227. Goffman Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of experience*. New York: Harper & Row, 1974. 600 p.
228. Herman David. Beyond Voice and vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory. P. Hühn et al. (eds). *Point of View, Perspective, and*

- Focalization: Modeling Mediacy in Narrative*. Berlin: de Gruyter, 2009b. P. 119-142.
229. Herman David. Cognitive narratology. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg. Last modified: 13 March 2013. URL: http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology.
230. Herman D. Introduction: Narratologies. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999. P. 1-30.
231. Herman D. Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized Systems for Thinking. *What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* / Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 303-332.
232. Herman David. Scripts, Sequences, and Story: Elements of a Postclassical Narratology. *PMLA (Published by: Modern Language Association)*. Vol. 112, No. 5 (Oct., 1997), pp. 1046-1059. URL: www.jstor.org/stable/463482.
233. Herman D. Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2002. 477 p.
234. Ingarden Roman. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen, 1968. 507 p.
235. Iser Wolfgang. The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974. 303 p.
236. Jackendoff Ray. Consciousness and Computational Mind, London: MIT Press, 1987. 376 p.
237. Jauss Hans Robert. Toward an Aesthetic of Reception. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982. 264 p.
238. Kruba Emil. Mychajlo Kocjubynskyi (1864-1913) et la Prose ukrainienne de son Temps. Lille, 1982. 448 p.
239. Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: eine Einführung / hrsg. von Ansgar Nünning. Unter Mitw. von Sabine Buchholz und Manfred Jahn. 3., verb. und erw. Auflage. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. 272 s.

240. Mandler Jean Matter. *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1984. 144 p.
241. Manfred Jahn. Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Toward a Cognitive Narratology. *Poetics Today*. 18:4. 1997. P. 441-468.
242. Manfred Jahn. *Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie. Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: eine Einführung /* hrsg. von Ansgar Nünning. Unter Mitw. von Sabine Buchholz und Manfred Jahn. 3., verb. und erw. Auflage. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. P. 29-51.
243. Nünning A. *Erzähltheorie. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin and New York: de Gruyter, 1997. Vol. 1. S. 513-517.
244. Nünning A. *Narratology or Narratologies? Naking Stock of Recent Development, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory /* Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 239-275.
245. Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*. London, Routledge, 2002. – p.193. URL: www.cxrlinguistics.com/UploadFile/201112194315914.pdf.
246. Poulet George. *Phenomenology of Reading. New Literary History*. 1969.
247. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2003. 126 p.
248. Rimmon-Kenan Sh. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics. 2nd Edition* . London and New York: Routledge, 2002. 192 p.
249. Rossa Anna. *Impresjonistyczny świat wyobraźni: poetycka i malarska kreacja pejzażu: studium wybranych motywów*. Kraków: Universitas, 2003. 362 s.
250. Stockwell Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge, 2002. 208 p.

251. Stories and Minds. Cognitive Approaches to Literary Narrative / Lars Bernaerts, Dirk De Geest, Luc Herman and Bart Vervaeck. London: University of Nebraska Press, 2013. 240 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ddr7zh>.
252. Titzman M. Systematic Place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory. *What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* / Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 175-204.
253. Tompkins Jane. Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. 275 p.
254. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart, 1989. 925 s.
255. Wiśniewska E. O sztuce pisarskiej Michajły Kociubynskiego; Polska Akademia Nauk, Komitet Słowianoznawstwa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1973. 136 s.

ДОДАТОК А

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Основні публікації:

1. Лахманюк А. Ефект незавершеності в етюді Михайла Коцюбинського «Лялечка». *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2014. Вип. 37. С. 247-257.
2. Лахманюк А. Естетичний код літературного етюдю (на прикладі малої прози Михайла Коцюбинського). *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2015. Вип. 40. С. 388-391.
3. Лахманюк А. Іронія паратексту: когнітивний підхід (М. Коцюбинський «Подарунок на іменини»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: МГУ, 2015. Вип. 18. Т 1. С. 74-77.
4. Лахманюк А. Гра з читачем у контексті когнітивної наратології (за новелою «Дебют» Михайла Коцюбинського). *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 151-156.
5. Лахманюк А. М. Хронотоп новели М. Коцюбинського «Хвала життю». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва*. Бердянськ: ФОП Ткачук О. В., 2016. Вип. ІХ. С. 119-125.
6. Лахманюк А. М. Імпресіоніст в експресіоністичному світі: стилістичний парадокс Михайла Коцюбинського. *Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті: зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук*. Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2017. Вип. 23. С. 94-101.
7. Лахманюк А. «Дорогою ціною» Михайла Коцюбинського в контексті когнітивної наратології. *Spheres of Culture. Volume XVII*. Lublin, 2018. S. 23-29.

8. Лахманюк А. Ефект невизначеності в етюді «Невідомий» Михайла Коцюбинського. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород-2018. Вип. 5. Т 1. С. 156-161.
9. Лахманюк А. Когнітивний дисонанс у наративному тексті («Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Київ, 2018. Том 29 (68). №4. С. 155-160.

Додаткові публікації:

10. Лахманюк А. Реалізація катарсису в новелі Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні». *Прагматика наративу: когнітивно-поетологічні аспекти: до 125-річчя Людвіга Вітгенштайна (29-30 квітня 2014): тези доповідей*. Тернопіль: ТНПУ, 2014. С. 18-19.
11. Лахманюк А. Репрезентація естетичних ефектів у творчості Михайла Коцюбинського (етюд «Цвіт яблуні»). *Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури: матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 15-16 травня 2015 р.* Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. С. 10-12.
12. Лахманюк А. Хронотоп новели М. Коцюбинського «Хвала життю». *Над берегами вічної ріки: темпоральний вимір літератури: матеріали Міжнародної наукової конференції (24-25 вересня 2015 р.): зб. / ред.-упор. С. С. Журавльова*. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2015. С. 93-94.
13. Лахманюк А. Когнітивна наратологія як науковий дискурс. *Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження: зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 07-08 квітня 2016 р.* Київ: Міленіум, 2016. С. 197-198.
14. Лахманюк А. Когнітивна поетика і традиційне літературознавство. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в*

- письменництво («Горизонт очікування»): тези доповідей II Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 44-45.*
15. Лахманюк А. Міфотворчість Михайла Коцюбинського в аспекті метажанру. *Міфосвіт української поезії: генеза прочитання. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 17 грудня 2015 року) / Демченко А. В. та ін.; Херс. держ. ун-т. Херсон: ХДУ, 2016. С. 35-37.*
 16. Лахманюк А. М. Рецептивна поетика етюду Михайла Коцюбинського «Лялечка». *Поетика художнього тексту: матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Херсон, 20 травня 2016 року). Херсон: ХДУ, 2016. С. 45-47.*
 17. Лахманюк А. Фрейми, скрипти та когнітивні процеси у пригодницькій повісті Михайла Коцюбинського «Дорогою ціною». *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа: зб. наук. матеріалів (Бердянськ, 22-23 вересня 2016 р.) / гол. ред. О. П. Новик. Бердянськ: БДПУ, 2016. С. 95-97.*

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

Дисертацію обговорено на засіданні кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол №3 від 17.10.2018 р.). Основні результати наукової роботи викладені у доповідях на наукових конференціях, семінарах, симпозіумах: других тернопільських наратологічних читаннях «Прагматика наративу: когнітивно-поетологічні аспекти» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 29-30 квітня 2014 р.); XIV Міжнародній науковій конференції «Прагматика людського досвіду: цінність як методологічна засада гуманітарного пізнання» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 24-29 вересня 2014 р.); міжнародній науково-практичній конференції «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури» (Наукова філологічна організація «ЛОГОС», Львів, 15-16 травня 2015 р.); XIII Міжнародній зустрічі і науковій конференції «У світі знаків: проблеми вербального і невербального» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль-Кременець, 26-31 травня 2015 р.); XIV міжнародній інтеграційній конференції «W świecie znaków: problem werbalnego i niewerbalnego przekazu» (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Кельце, 30 серпня – 6 вересня 2015 р.); міжнародній науковій конференції «Над берегами вічної ріки: темпоральний вимір літератури» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 24-25 вересня 2015 р.); XV Міжнародній науковій конференції «Сутність і явище як методологічні функції у науковому й філософському пізнанні (до 200-ліття з Дня народження Шарля Ренув'є» (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, 2-6

жовтня 2015 р.); IX Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.» (Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 15-16 жовтня 2015 р.); всеукраїнській науковій конференції «Міфосвіт української поезії: генеза прочитання» (Херсонський державний університет, Херсон, 17 грудня 2015 р.); всеукраїнській науково-практичній конференції «Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження (до 160-річчя від дня народження Івана Франка)» (Національний університет біоресурсів і природокористування України, Київ, 7-8 квітня 2016 р.); II Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («горизонт очікування»)» (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 8-9 квітня 2016 р.); всеукраїнській науковій конференції «Поетика художнього тексту» (Херсонський державний університет, Херсон, 20 травня 2016 р.); міжнародній науковій конференції «Володимир Гнатюк і його роль у розвитку української національної культури (до 145-річчя від дня народження академіка В. Гнатюка)» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 25-26 травня 2016 р.); Сьомому Міжнародному Міждисциплінарному Теоретичному Симпозіумі «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, 16-17 червня 2016 р.); міжнародній науковій конференції «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 22-23 вересня 2016 р.); всеукраїнській науковій конференції «Бестиарний код культури: традиція та сучасність» (Херсонський державний університет, Херсон, 7 жовтня 2016 р.); III Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»)» (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 7-8 квітня 2017 р.); міжнародній науково-практичній конференції

«Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, 28-29 квітня 2017 р.); міжнародній науковій конференції «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк (університетська база практик «Гарт» на оз. Світязь), 12-14 червня 2017 р.); міжнародній науковій конференції «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.); міжнародній науковій конференції «Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 27-28 вересня 2018 р.).