

Отримано: 7 квітня 2024 року

Прорецензовано: 14 квітня 2024 року

Прийнято до друку: 20 квітня 2024 року

e-mail: vasy1.budnyy@lnu.edu.ua

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6254-9272>

Researcher ID: 0000-0002-6254-9272

DOI: 10.25264/2519-2558-2024-22(90)-95-99

Будний В. В. Рецептивні виміри просторового образу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2024. Вип. 22(90). С. 95–99.

УДК: 821.161.2-1/-9.09:141

Будний Василь Володимирович,
кандидат філологічних наук, доцент,
Львівський національний університет імені Івана Франка

РЕЦЕПТИВНІ ВИМІРИ ПРОСТОРОВОГО ОБРАЗУ

У статті викладено спостереження над літературним образом простору крізь призму рецептивної поетики. Спираючись на теорію Олександра Потебні, розкрито особливості метонімічного і метафоричного способів словесного зображення простору, які переплітаються в текстовій тканині на різних рівнях структури літературного твору, зумовлюючи феноменологічну специфіку його функціонування. Потебнянське уявлення про образне мовлення як розбіжність між предметом і його означенням співвідноситься зі спостереженнями Вольфганга Ізера над текстовою лакуною, яку заповнює творча уява читача.

Простежено специфіку функціонування просторового образу в першо- та третьоособовій нарації і в ліриці. Третьоособовий виклад малює об'ємний простір і, перетворивши читача на незримого спостерігача, то наближує нас упритул до предмета, то розгортає перед нами панорамну картину, переміщуючи нас у зображеному світі за допомогою рухомої просторової перспективи. Просторові координати першоособового викладу суб'єктивно центровані й обмежені горизонтом оповідача. А в ліриці, для якої притаманна проєкція локального на площину універсального, метафоризація стає засобом виразу емоційного переживання простору "тут-і-зараз" та інтелектуального його осмислення в духових параметрах "скрізь-і-завжди".

Зображений простір може бути емоційно та світоглядно забарвлений незвичайною нараторською або персонажною перспективою, чудернацьки трансформованим, як у поемі "Енеїда" Івана Котляревського чи драматичній поемі Ліни Костенко "Дума про братів незавських".

Рецепція літературного простору також зумовлена стильовими параметрами: для реалізму притаманна докладність пейзажу, для модернізму – уривчастість, для постмодерну – метонімічна захаращеність довкілля, крізь яку проступає іронічний портрет знедуховленої дійсності.

Ключові слова: рецептивна естетика, метонімічний та метафоричний типи просторового образу, просторова перспектива, одивнення, стильові виміри просторового образу.

Vasyl Budnyy,
PhD in Philology, Associate Professor,
Ivan Franko National University of Lviv

RECEPTIVE DIMENSIONS OF SPATIAL IMAGE

This article presents an observation of the literary image of space through the prism of receptive poetics. Based on the theory of Oleksandr Potebnja, the peculiarities of metonymic and metaphorical ways of verbal representation of space are revealed, which are intertwined in the text at different levels of the literary work structure, determining the phenomenological specificity of its functioning.

Potebnian's idea of figurative speech as a discrepancy between the subject and its meaning corresponds to Wolfgang Iser's observations on the textual lacuna, filled by the reader's creative imagination.

The article traces the specifics of spatial image functioning in a first- and third-person narrative and in lyrics. The third-person narrative draws three-dimensional space and, turning the reader into an invisible observer, sometimes brings us close to the object. Then it unfolds a panoramic picture in front of us, moving us to the depicted world with the help of a spatial perspective. The spatial coordinates of the first-person narrative are subjectively centered and limited by the narrator's horizon. In lyric poetry, characterized by the projection of the local onto the plane of the universal, metaphorization becomes a means of expressing the emotional experience of space "here-and-now" and intellectually comprehending it in the spiritual parameters of "everywhere-and-always".

The depicted space can be emotionally and worldview colored by an unusual narrator or character perspective, strangely transformed, as in Ivan Kotlyarevsky's poem "Aeneid" or Lina Kostenko's dramatic poem "Duma about the Non-Azov Brothers".

Stylistic parameters also determine the reception of the literary space: for realism, the detail of the landscape is inherent, for modernism – discontinuity, for postmodernism – metonymic clutter of the environment, through which an ironic portrait of despiritualized reality appears.

Keywords: reader-response criticism, metonymic and metaphorical types of spatial image, spatial perspective, defamiliarization, stylistic dimensions of spatial image.

З часів Арістотеля науку цікавлять секрети переведення тривимірного простору в таку лінійну послідовність поетичного мовлення (опису, розповіді, роздуму, драматичного способу викладу), яка здатна витворити в уяві читача ілюзорний, однак правдоподібний світ.

Структуралісти і нараторологи Жерар Женетт, Мішель Ріффатер, Сеймур Четмен, Девід Лодж, Міке Баль, Моніка Флудерник та ін. перейшли від інтуїтивних оцінок до текстуального дослідження поетики просторового образу, його різновидів і мистецьких функцій.

Водночас проблематика зображеного простору вийшла далеко за межі вивчення викладових форм у царину концептуальних інтерпретацій літературного твору і розуміння світу загалом, як-от дослідження архетипних просторових уявлень, яке йде від Карла Юнга, семіотичний підхід (Роллан Барт, Юрій Лотман), феноменологічна інтерпретація природних стихій (Моріс Мерло-Понті, Гастон Башляр), геокритика (Бертран Вестфаль, Франко Моретті). В українському літературознавстві

бахтіанську й інші концепції розвивала Нонна Копистянська. Сьогодні багатогранну проблематику мистецьких локусів досліджують Петро Білоус, Олександр Боронь, Роман Козлов, Ярослав Поліщук, Наталія Тодчук та ін.

На наш погляд, рецептивна естетика, яка вивчає взаємодію тексту й читача, служить мостом між згаданими формалістичним та інтерпретаційним підходами. Різномасштабні моделі такого вивчення застосовували Олександр Потебня та Іван Франко, феноменолог Роман Інгарден, представник констанцької школи Вольфганг Ізер, когнітивіст Пітер Стоквелл.

У цій статті викладено спостереження над літературним образом простору крізь призму рецептивної поетики. Як відомо, творений розбіжністю між темою та її означенням вільний семантичний простір, призначений для читачевої співтворчості й здатний творити естетичне враження, О. Потебня пов'язав з образним мовленням, Р. Інгарден – зі “схематизованою формою”, а В. Ізер – із семантичною лакуною, “ненаписаною” частиною тексту.

Звернення до потебнянської традиції й досвіду феноменології та рецептивної естетики допоможе уточнити основні способи образотворення, які свого часу Роман Якобсон назвав метонімічним і метафоричним (Jakobson, 1987: 109–114), а в сучасному українському літературознавстві їх трансформовано в близькі, однак не ідентичні за змістом, автологічний і металогічний типи образності.

Мета статті – з'ясувати ключові рецептивні виміри літературної топографії, а саме: естетичний потенціал метонімічного і метафоричного способів образотворення, ефекти рухомої перспективи, дієвість способів одивнення та концептуалізації простору як чинників активації читачевої уяви.

Способи образотворення. За О. Потебнею, літературний образ – це зумисно багатозначне означення тематичного предмета двома способами: за допомогою (1) окремих промовистих, тематично суміжних синекдохічних чи метонімічних ознак або (2) різномірних метафоричних ознак, перенесених на нього з інших предметів: “Коли словесно виражається як знак, так і позначає, відношення між тим і іншим може бути як синекдохічне і метонімічне, так і метафоричне” (Потебня, 1985: 131).

Зображувальна функція **метонімічного** образотворення полягає в означенні предмета за допомогою окремих його прикмет, а також ознак предметів, суміжних з ним у просторі й часі. Метонімічний образ лише із застереженнями можна зарахувати до автологічних, оскільки він двоплановий – часткова пряма характеристика предмета навіне цілісне образне його уявлення. Іншими словами, неповнота і виразність означень неначе заохочують читача до співтворчості, й наша уява мимоволі доповнює текст найрізноманітнішими асоціаціями, надаючи йому завершеності.

Наприклад, Шевченкова поезія “Садок вишневий коло хати...” пропонує читачевій уяві текстовий образ вечірнього садка, який складається з кількох виразних суміжних ознак і деталей. Звернімо увагу: вичерпний словесний опис садка неможливий, бо він, як і будь-який інший тематичний предмет, має безліч ознак: у садку ростуть не лише вишні, а й інші дерева, кущі, трави і квіти, садок сповнений запахів, повієв легкого вітерцю, шелесту листя... Поет вибрав із безлічі прикмет лише один епітет “вишневий”, який немов помахом чарівної палички здатний домалювати в читачевій уяві цілісний образ садка з усіма деревами, кущами й квітами, запахами і звуками. Те саме стосується решти прикмет просторових (садок коло хати, при дорозі, над ним вечірнє небо...) і часових (весняне повечір'я, коли прокидаються хрущі, хлібороби повертаються з поля додому, вечірна зіронька встає ...).

Метафоричний (металогічний) образ зіставляє зображуваний предмет на підставі схожості або контрасту з різномірними сферами, переводить його з плану об'єктивного, реального, відчуттєвого у план суб'єктивний, уявний, духовий, надає крім власного ще й символічних значень.

У Шевченкових рядках “Меж горами старий Дніпро, / Неначе в молоці дитина, / Красується, любить / На всю Україну” (Шевченко, 2003, т. 2: 120) референтом (тематичним, зображуваним предметом) є Дніпро, який означено за допомогою порівняння (“неначе в молоці дитина”) та гіперболи (“красується, любить / на всю Україну”). Значення речення і значення висловлення тут не збігаються, тобто в Шевченка сказано одне (ріка описується як істота, що красується й любить на всю країну), а на увазі маєтся інше (адже ж ріка не може мати властивостей істоти, а відійшовши яких п'ятдесят чи сто метрів од берега, втрапить її з поля зору). Зображуваний (тематичний) предмет “Дніпро” метафорично позначено через ознаки, невластиві для нього й несумісні з ним, бо вони є ознаками іншого предмета – немовляти, з яким ріка порівнюється. Який зв'язок між означуванним предметом і його образними означеннями? Безпосередньо Шевченкові висловлення про це нічого не розповідає, лишень загадково натякає. Об'єднавши в порівнянні різномірні тематичний та образний предмети й не назвавши спільної для них ознаки, воно надає кожній деталі зумисної багатозначності й окреслює настільки спокусливий неосяжними горизонтами вільний простір, що читачева уява мимоволі заповнює його, блискавично мандруючи між темою та образом у різних можливих напрямках. Можна сприйняти персоніфікований образ Дніпра в буквальному прочитанні, поетично уявляючи ріку як міфологічну істоту, яка вабить своєю красою і втішається на всю країну. Можна, відштовхуючись од метафоричних значень текстового образу, уявляти Дніпро вранці у світанковому тумані або ж навесні, коли його кручі вкриті квітучими гаєми (згадка про молоко навіне враження кольору, а порівняння з немовлям натякає на часові прикмети). І буквально, і переносний зміст, поєднуючись із часовою і просторовою гіперболою (час не владний над рікою; перебуваючи між горами, вона пишається на всю країну), переводять текстовий образ із предметного в духовий план, спрямовуючи уяву на символічне витлумачення: мовляв, йдеться про вічну юність прадавнього Дніпра; Україна леліє Дніпро, як матір своє дитя; Дніпро символізує віру в незнищенність нації, це символ вічно оновлюваного життя.

Для лірики, яка проєктує локальне на площину універсального, метафоризація стає засобом виразу емоційного переживання простору “тут-і-зараз” та його осмислення в духових параметрах “скрізь-і-завжди”.

Метафоричне і метонімічне мовлення є полярними способами образотворення, які переплітаються в текстовій тканині на різних рівнях структури літературного твору, зумовлюючи феноменологічну специфіку його функціонування. Навіть якщо текст побудовано на метонімічних засадах, як-от “Садок вишневий...”, читач все одно прочитує його в металогічному сенсі – крізь призму архетипного світобачення, в якому образи вишні, зорі, соловейка й пісні спрямовують наш уявний погляд вгору, забарвлюючи зображений світ конотаціями вишнього, небесного, священного і, перетворюючись на символ безповоротно втраченої патріархальної ідилії, на вираз туги за звичайним, але щасливим життям у повсякденних клопотах і радощах, у творчій праці й гармонії з ближніми, природою й космосом.

Уявлення О. Потебні про образне мовлення як розбіжність між предметом і його означенням співвідноситься з думкою В. Ізера про “ненаписану частину тексту”, яка активізує читачеву уяву: “Якщо хтось бачить гору, то, звичайно, більше не може її уявляти, і тому акт зображення гори передбачає її відсутність. Те саме з літературним текстом: ми можемо зображувати лише ті речі, яких тут немає; написана частина тексту дає нам знання, але саме написана частина дає нам можливість зобразити речі” (Iser, 1974: 283).

Цікаво, що для опису творчої сили мистецької уяви Михайло Коцюбинський застосував у нарисі “Як ми їздили до Криниці” (1908) ту саму аналогію, до якої в 1972 році вдався Ізер: “Озираюсь. Де ж гори? Я хочу побачити обіцяні гори! Та їх немає, скрізь рівно. Тоді мені приходить до голови думка, що я міг би сам поставити гори. Я міг би покористуватись, наприклад, хмарами, як матеріалом. Починаю будувати скелі, високі хребти, шпилі у снігах і чорні провалля. Виходить гарно” (Коцюбинський, 1974, т. 3: 9).

“Ненаписана частина тексту” – це точне визначення семантичної лакуни, яку легко й вільно заповнює особистим досвідом читача творча його уява. Звідси випливає, що, намагаючись розгортати якомога повнішу картину, автор втрачає читача, і навпаки – за допомогою метонімічних і метафоричних засобів образне мовлення “може втягувати читача у текст і так реалізувати потенції тексту” (Ізер, 2002: 356).

Просторова перспектива. Зображені в епічному творі події і середовище, в якому вони розгортаються, описані з певної уявної перспективи – просторової, часової, відчуттєвої та емоційно-інтелектуальної позиції, на яку текст втягує читача, аби крізь її призму сприймати зображений світ. В. Ізер пише про рухому перспективу: “Текст ніколи не можна сприйняти як ціле – лише як серію мінливих точок зору, кожна з яких обмежена сама по собі, і тому потребує дальших перспектив. Це процес, за допомогою якого читач «усвідомлює» загальну ситуацію” (Iser, 1978: 68).

Кожне речення новели М. Коцюбинського “На камені” змінює перспективу, даючи читачеві змогу насолоджуватися екзотичними краєвидами, пізнавати буденне життя людей, що живуть між морем і Яйлою, аби вкінці стати свідками трагедії відчайдушного кохання.

(1) З самотності на ціле татарське село кав'ярні дуже добре видно було і море, й сірі піски берега. (2) В одчинені вікна й двері на довгу за колонками веранду так і перлась ясна блакить моря, в нескінченність продовжена блакитним небом. (3) Навіть душне повітря літньої днини приймало м'які синяві тони, в яких танули й розпливались контури далеких прибережних гір.

(4) З моря дув вітер. (5) Солоня прохолода принаджувала гостей, і вони, замовивши собі каву, тислись до вікон або сідали на веранді. (6) Навіть хазяїн кав'ярні, кривоногий Мемет, пильно стежачи за потребами гостей, кидав своєму молодшому братові: “Джепар... он каве... бір каве!”. (7) А сам вихилився в двері, щоб одітхнути вогким холодком та зняти на мить з голої голови круглу татарську шапочку (Коцюбинський, 1974а: 144).

Як співпрацює наша уява з текстом? Перше речення в поки що невиразному для читача просторовому образі татарського села виокремлює кав'ярню, перетворюючи її на спостережний пункт, з якого нам відкривається вид на море й узбережжя.

Друге речення породжує захват від безмежного морського краєвиду, що буквально вривається у відчинені вікна і двері кав'ярні.

Третє речення навіть м'якше задуха спекотного дня, в якій коливаються далекі ландшафти, а наступні доповнюють зорові і просторові відчуття дотиковими (подув вітру), смаковими і запаховими (солоня прохолода, кава); ми роззираємося по кав'ярні, звертаємо увагу на її відвідувачів, зупиняємо погляд на її кривоногому хазяїні Меметові й чуємо репліки, які він кидає своєму червоному від задухи молодшому братові, що порастає біля вогню. Відтак від нього, вихилоного у двері з шапкою в руках, дізнаємося прогноз бурі і, обернувшись разом з татарами до моря, придивляємося до чорного баркаса, що лопотять на вітрі білими вітрилами, лягає на блакитні хвилі, розвертаючись до берега.

А далі за сюжетом ми покидаємо кав'ярню і разом з татарами, невидимі для них, немов духи, спускаємося до берега, де вперше зустрічаємо стрункого Алі в жовтих штаних і синій куртці, який бігає з мішками солі в пінястих хвилях, а озирнувшись позад себе, бачимо татарок на пласких дахах, як “купки квіток на грядках”. Серед них, можливо, дивиться на берег і Фатьма... Але, на відміну від усвідомленого наратора, ми, читачі, про це ще нічого і ніколи не знаємо, як і не здогадуємося про трагедію, яка станеться невдовзі...

Третьюособовий виклад малює об'ємний простір і, неначе перетворивши читача на незримого спостерігача, то наближує нас упритул до предмета, то розгортає панорамну картину, переміщуючи нас у зображеному світі. Кожне речення змінює просторову перспективу, розвиваючи тему й розширюючи наш уявний горизонт, щоразу доповнюючи зображений світ новими враженнями мазками. Метонімічне розгортання сюжету підводить до метафоричного його прочитання: як часто в цьому барвистому, милозвучному, запахоному світі не залишається місця для свободи, справедливості й любові...

Просторові координати *першоособового викладу* суб'єктивно центровані й обмежені горизонтом оповідача. У повісті Марка Вовчка “Інститутка” оповідачка Устина, якій довелося перетинати кордони соціально розмежованих і культурно означених просторів, ділиться з нами своїм смутком від невеселих кімнат панського будинку, де тихо, “як зачаровано”, і невимовним відчуттям свободи у степу, куди стара пані виряджала дівчат виглядати свою племінницю, і відрадним враженням од привітної домівки співвітчизників, поріг якої переступає вперше:

– Оце привела вам дівчину, – каже бабуся, вводячи мене в хату.

А в хаті за столом сидить Назар чорнявий і молодичка гарненька, жінка Назарова. У печі палає, як у гуті. Одсвічують весело білі стіни і божничок, вишиваним рушником навішений, квітками сухими й зіллям уквітчаний. З полиці миси, миски й мисочки, і зелені, й червоні, й жовті, наче каміння дороге, викрашаються. Усе таке веселе в тій хаті було, прибране, осяюєце і кужіль м'якого льону на жердці, і чорний кожух на кілку, і плетена коліска з дитинкою.

– Просимо до гурту! – привітали мене і вклонились (Вовчок, 1964, т. 1: 142).

Наведений інтер'єр можна назвати промовистим, бо всіма своїми деталями описана господиня розповідає Устині й читачам про соціальний стан, людські якості та естетичні смаки своїх господарів.

Одвинені простори. У міфах, казках, алегоричних та гротескних творах місцевість може втрачати описовий характер і перетворюватися на персонажа, уособлюючи природні чи надприродні сили. Незвично змінений образ простору у “Слові

о полку Ігоревім”, де великого князя київського Святослава зображено як велетня, що наступив на землю Половецьку, притоптав гори і яруги, замутив ріки й озера, висушив потоки й болота і хана Кобяка з Лукомор’я від залізних полків половецьких, як вихор, вихопив і заніс до Києва.

В “Енеїді” Івана Котляревського чудернацькі збігаються простори козацької України й античного Середземномор’я, а в драматичній поемі Ліни Костенко “Дума про братів неазовських” усесвіт невпинно кружляє навколо питань про вірність і зраду, які в кожному епоху незмінно постають перед людським сумлінням: “на місці їде віз, і все з ним розминається – / дерева, люди, обрії, зірки” (Костенко, 1989: 513).

Оперуючи метонімічними просторовими образами, автори не раз символізують глибші шари соціокультурної дійсності та психологічного життя людини. Глибинне концептуальне враження справляє пейзажне обрамлення в повісті Івана Нечуя-Левицького “Кайдашева сім’я”, наприкінці якої посивілий бунтівливий герой знов повертається на той самий берег Раставиці, де кілька десятків літ тому йому, юнакові, вперше всімхнулося звичайне людське щастя. Між експозиційним і заключним пейзажами минуло Миколине життя, впродовж якого він тікав од неволі, покинувши заради свободи Вербівку, батьківський дім, кохану Нимидору. Фінал повісті виводить нас услід за Джерею на вже знаний нам берег Раставиці – місце те саме, але змінене часом: залишився лише трухлявий пенюк од тієї груші, під якою молодому Миколі насилася його доля й він уперше побачив Нимидору. Нема й самої Нимидору, лише донька до болю нагадує дружину. Чи варто заради свободи втрачати родинне щастя? А яким було б життя в сімейному колі, але з потоптаню гідністю? Хіба ліпша кріпацька неволя від солдатської? Пейзажне обрамлення отримує тут концептуальний вимір, оскільки повторне зображення постаті Джери на березі річки навіює читачеві відчуття щемливого, хоча й неясного прозріння у глибші сенси людського буття.

Рецепція літературного простору має і стильові виміри. Якщо класичне мистецтво передбачало пасивного сприймача, пропонуючи йому готовий і комфортний для естетичного споживання твір, то в добу модернізму текстові композиції набувають еліпсованого характеру, бо призначені для активації читацької уяви. Вони часто нагадують напівфабрикат – первинно оброблений продукт, що потребує дальшої естетичної обробки.

На світанку українського авангардизму таким текстом стало написане в травні 1914 року “Місто” Михайля Семенка – щоби його читати, отримуючи естетичну насолоду, треба застосувати коди авангардистського стилю: творення оригінальної “мови майбутнього” на руйнах пунктуаційних, синтаксичних, граматичних, стилістичних норм; культ руху й сили; приховування особистих почуттів за вдаваною клоунадою; оспівування новітнього міста й техніки тощо. **Метонімічне** застосування коду дає змогу залучити читацьку уяву до співтворчості, під’єднуючи уламки слів та речень до теми “місто” і вивершити твір у власній уяві, скажімо, побачивши себе в багатолюдному натовпі середмістя, де не чуєш докладно жодної розмови, лише уривки окремих фраз “осте сте бі бо бу”, не встигаєш розгледіти деталі в калейдоскопічному русі, бо перед очима миготять візники, трамваї, люди і безперервний потік лискучих автівок (“автомобілібілі”). А **метафоричне** прочитання може стосуватися не так предмета мовлення, як самого мовлення, що виражає захват виром міського життя, й тому цілком можливе сприймання Семенкового “осте сте бі бо бу” як екзальтованого славослів’я на кшталт “о, ваша величносте, чисте й Бгле, БОжественно БУйне... місто”...

Зображений простір, крім тематичних якостей (звичний та екзотичний, реальний і фантастичний, внутрішній і зовнішній, закритий і відкритий, міський і природний, центральний і периферійний тощо) може бути емоційно та світоглядно забарвлений незвичайною нараторською або персонажною перспективою. У химерній повісті американця Верліна Клінкеборга “Тімоті, або Записки жалюгідного плазуна” (2006) докільля подано з перспективи оповідачки-черепахи, яка звикла до повільного пересування в горизонтальному положенні. Запаморочливе враження можуть викликати уривчасті речення, якими вона передає своє відчуття втрати рівноваги, коли садівник Томас разом із хлопчиком піймали волюблену втікачку на грядці квасолі і несуть додому:

Земля відривається. Травневий вітер лопотить у вухах. Мої ноги теліпаються в небі самі по собі. Дивлюся вниз на бадилля квасолі. Вниз на пообкушуваних віцями трав’яні стебла. З одного поля на інше, у хмільник і далі. Повз соломку та черепицю, повз агаву, повз позолочені півнів на церковній вежі. Все в моїх очах, все відразу. Настільки, наскільки видно.

...Тиждень моєї втечі вклався у два десятки їхніх кроків. Через леваду. Повз альтанку і вниз цегляною доріжкою. Хвіртка зачинається за нами. Томас саджає мене біля спаржі. Всі ноги знову на землі (Klinkenborg, 2006: 5–6).

Докладні описи простору, переповненого випадковими речами, рясніють у романах Умберто Еко “Маятник Фуко”, Патріка Зюскінда “Запахи”, Юрія Андруховича “Рекреації”, Сергія Жадана “Ворошиловград”, Юрія Винничука “Аптекарь” та інших постмодерних митців. За пастишевою грайливістю метонімічно захарашених дешевим непотребом ландшафтів і натюрмортів проступає іронічний портрет знеуховленої дійсності.

Висновки. Розглянені метонімічний і метафоричний способи образотворення, а також поняття текстової лакуни і сприйняттєвої перспективи підтверджують думку В. Ізера (2002: 344), що поетичний образ, крім формальних та інтерпретативних вимірів, має невід’ємний вимір рецепційний, який відмінний і від тексту, і від уяви читача, а є результатом їхньої взаємодії. Незалежно від того, зближений поетичний образ простору до нашої звичної дійсності чи віддалений від неї, його зумисна неповнота прокує читачеву уяву до співтворчості, вибудовуючи метонімічну ілюзію тривимірного світу, сповненого зорових, звукових, дотикових вражень, і / або метафорично проектує зображений світ із предметного плану в духовий план, спрямовуючи нашу уяву на символічну інтерпретацію.

Література:

1. Вовчок М. Твори в 7 т. Київ: Наукова думка, 1964–1966.
2. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 2002. С. 344–366.
3. Костенко Л. Вибране. Київ: Дніпро, 1989. 559 с.
4. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. Київ: Наукова думка, 1973–1975.
5. Потебня О. Естетика і поетика слова. Київ: Мистецтво, 1985. 301 с.
6. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. Київ: Наукова думка, 2003.
7. Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. The Johns Hopkins University Press, 1978. 239 p.

8. Iser W. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. The Johns Hopkins University Press, 1974. 303 p.
9. Jakobson R. *Language in Literature*. Harvard University Press, 1987. 548 p.
10. Klinkenborg V. *Timothy, or Notes of an Abject Reptile*. Alfred A. Knopf, 2006. 192 p.

References:

1. Vovchok, M. (1964–1966). *Tvory v 7 t.* [Works in 7 volumes]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
2. Iser, W. (2002). *Proses chytannya: fenomenolohichne nablyzhennya*. [The Reading Process: A Phenomenological Approach]. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX st.* [Word. Sign. Discourse: An Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th Century]. L'viv: Litopys, 344–366.
3. Kostenko, L. (1989). *Vybrane*. [Selected works]. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
4. Kotsyubyns'kyi, M. (1973–1975) *Tvory: V 7 t.* [Works in 7 volumes]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
5. Potebnya, O. (1985). *Estetyka i poetyka slova*. [Aesthetics and poetics of the word]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
6. Shevchenko, T. (2003). *Zibrannya tvoriv: U 6 t.* [Collection of works in 6 volumes]. Kyiv, Naukova dumka. [in Ukrainian].
7. Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. The Johns Hopkins University Press.
8. Iser, W. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. The Johns Hopkins University Press.
9. Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*. Harvard University Press.
10. Klinkenborg, V. (2006). *Timothy, or Notes of an Abject Reptile*. Alfred A. Knopf.