

Тетяна Гребенюк

КАТЕГОРІЯ ПОДІЇ В РЕЦЕПТИВНО-КОМУНІКАТИВНІЙ ПАРАДИГМІ АНАЛІЗУ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

У статті досліджується категорія події в контексті комунікативного та рецептивного підходів до аналізу літературного твору. Комунікативна подія розглядається як хронологічно тягле цілеспрямоване “о-чуження” тексту автором та поступове “о-своєння” його читачем. Такі критерії подієвості зміни в літературному творі, як релевантність та непередбачуваність, розглядаються в їх зв’язку з індивідуальною картиною світу й рівнем підготовленості читача. Пропонується переоцінка сутності “мінус-прийому” в контексті рецептивного підходу: відсутність події у площині художньої дії твору може виступати подією у площині наративній, характеризуючи певний факт у структурі читацького сприйняття.

Ключові слова: подія, подієвість, релевантність, непередбачуваність, консекутивність, незворотність, неповторюваність зміни, твір як повідомлення, рецептивна естетика, “мінус-прийом”.

Tetyana Hrebnyuk. The notion of “event” in the receptive-communicative paradigm of literary analysis

This article investigates the notion of “event” in the framework of receptive and communicative approaches to literary analysis. Communicative event is understood here as a durative process of the text’s purposeful estrangement by the author and its gradual appropriation by the reader. Such criteria of the literary work’s eventfulness as relevance and unpredictability are analysed here in connection with the reader’s individual worldview and his erudition. The author of the essay proposes his own reassessment of the “minus-device” category from the standpoint of receptive aesthetics: the absence of event in the realm of plot development may function as an event on the narrative plane, thus characterising certain facts in the structure of readers’ perception.

Key words: event, eventfulness, relevance, unpredictability, consecutiveness, irreversibility, nonrecurrence of changes, literary work as a message, receptive aesthetics, minus-device.

Останнім часом спостерігається помітне поживлення наукової цікавості до феномену події та його місця в системі гуманітарних та суспільних наук. Побачили світ окремі монографії і збірники, що розглядають проблеми події та подієвості [див., напр.: 17; 8]. Наукові часописи друкують як окремі статті, присвячені аналізу феномену події, так і їх цикли [зокрема, див. добірку статей: 12]. Цілісні теорії переосмислюють місце події в системі наукового знання окремих наук та нинішньої епістемі знань у цілому (наприклад, концепція відродження події П.Нора [див.: 16]). Очевидно, така увага до категорії події зумовлена сучасною зміною або трансформацією світоглядних парадигм, зокрема розумінням того, що в основі будь-якої динаміки людського суспільства або довкілля лежать процеси руху нерівноважних систем. Недаремно наукові публікації з проблем подієвості наразі часто базуються на синергетичному підході до аналізованих явищ. І.Пригожин так обґрунтовує контекстуальне значення нерівноважності для нового піднесення події: “Наше сприйняття природи стає дуалістичним, і стрижневим моментом у такому сприйнятті стає уявлення про нерівноважність. До того ж нерівноважність, що тягне за собою не тільки порядок і безлад, а й відкриває також можливість для появи унікальних подій” [15, 49].

Звісно, нова оцінка значення події в системі наукового знання не може не призвести до певних трансформацій змісту аналізованої категорії. Одна з найпомітніших і найпоширеніших нових ідей у цій галузі — це теза про майже домінантне значення засобів масової комунікації для “формування” події. За словами П.Нора, “у наших сучасних суспільствах саме через засоби масової комунікації, і тільки через них, ми прилучаємося до події, яка просто не може нас

обминути” [цит. за: 16, 399]. Ж.Рюс значно розширює дискурс події в сучасній науці, залучаючи до його сфери і проблему повідомлення про неї, тобто проблему наративності: “Сьогодні говорити про подію означає описувати не той конкретний феномен, який є об’єктом оповіді, а те, що відбувається навколо нього, причому йдеться про аналіз загального потоку інформації, поширюваного засобами її розповсюдження, що формують уявлення про подію і створюють певний образ сучасної історії, який і мають досліджувати історики” [цит. за: 16, 399].

У літературознавстві категорія події також заслуговує на спеціальну дослідницьку увагу в контексті свого конститутивного значення щодо багатьох важливих літературознавчих концептів. Подія становить базове, відправне поняття при виокремленні літературних родів, при точному дефініюванні багатьох літературознавчих термінів, зокрема “сюжет”, “мотив”, “жанр”, “хронотоп”, “нарратив”, “міфологема”, “архетип” тощо. Проте, очевидно, через свою позірну емпіричність і повсякденність ця категорія часто сприймається як позанаукова, не варта фахового аналізу, і лише в поодиноких теоретичних працях знаходимо намагання розглянути її як специфічний елемент художньої системи літературного твору. Це, зокрема, праці Ю.Лотмана, Ш.Ріммон-Кенана, В.Шабеса, В.Шміда та деяких інших дослідників. Спробуємо осмислити динаміку літературознавчого дискурсу події, зумовлену змінами парадигм наукового мислення, а також накреслити шляхи заповнення окремих лакун теорії події, зокрема тих, що пов’язані з рецептивно-комунікативною парадигмою аналізу художньо-літературного твору.

Одну з перших спроб визначення художньої події знаходимо в Г.В.Ф.Гегеля, який наголошував на персональній, суб’єктивній природі події (“діяти, пробивати собі шлях може тільки людина” [6, 471]), а також протиставляв подію та не-подію (“те, що просто відбувається”) за критерієм цілеспрямованості дії: “Тим, що просто відбувається, можна назвати вже зовнішній бік і реальність будь-якої людської дії, яка не потребує ще й досягнення особливої мети, та й узагалі будь-яку зовнішню зміну у вигляді та вияві того, що існує” [6, 470].

Найвичерпнішою, попри її лаконічність, можна визнати дефініцію події Ю.Лотмана: “Подією в тексті є переміщення персонажа крізь межу семантичного поля” [14, 282]. Це переміщення стосується не тільки й не стільки просторових координат світу твору, а й будь-яких інших, наприклад, морально-етичних, естетичних та інших континуумів (“субсеміосфер”) у його межах. Учений наголошує на винятковості події на тлі інших “фактів” художнього тексту: “Подія — завжди порушення певної заборони, факт, котрий мав місце, хоча не повинен був відбутися” [14, 286].

Сучасні визначення художньо-літературної події нібито постають із дослідницького здивування, що таку загальнозрозумілу річ треба науково дефініювати: “Подія апелює до повсякденно-мовленнєвого значення слова “подія”, “значущий, знаменний” випадок” [22, 150]. Здебільшого ці дефініції вирізняються простотою, як, наприклад, визначення події Ш.Ріммон-Кенаном як “зміни одного стану справ іншим” [23, 15]. В.Шмід, трактуючи подію як обов’язковий атрибут нарративного тексту та апелюючи до дефініції Ю.Лотмана, акцентує ті характеристики, що стосуються її нарративної реалізації: “Подія — це певна зміна вихідної ситуації: або зовнішньої ситуації в оповіданому світі (природні, акціональні й інтеракціональні події), або внутрішньої ситуації того чи того персонажа (ментальні події)” [21, 10].

Для сучасного літературознавства властиві в основному такі нові акценти щодо категорії події: по-перше, увага до технік повідомлення про подію (до наративності), по-друге, перенесення уваги на реципієнта тексту, сприймача оповіді про художню подію. До того ж усе поширенішими стають словосполучення “подія оповіді” або ж “подія повідомлення”, які характеризують нарацію про внутрішньотекстову подію як процес із високим показником власної подієвості.

Виходячи з тези про наявність подолання семіотичної межі та доцільність дії як відправних критеріїв для дефініції події, розглянемо ситуацію “повідомлення”

художнього тексту як подію, що має своєю суттю цілеспрямоване подолання межі. За Ю.Лотманом, “весь простір семіосфери перетинається кордонами різних рівнів, кордонами окремих мов і навіть текстів, до того ж внутрішній простір кожної з цих субсеміосфер має певне своє семіотичне “я”, реалізуючись як відношення певної мови, групи текстів, окремого тексту до певного метаструктурного простору, що їх описує” [13, 263]. Тож можемо говорити про мову автора (процес семіотичного “кодування” повідомлюваного), мову твору (“світ художнього твору” як об’єктивно наявну даність) та мову читача (“декодування” повідомлення й адаптація його до власних світоглядних координат) як три окремі субсеміосфери, між якими пролягає семіотичний кордон — межа, котра “[...] з одного боку, розділяє, з другого — поєднує” [13, 272]. У категоріях бінарної опозиції “своє — чуже” як провідної для комунікативної дослідницької парадигми авторське творення тексту стає спробою вивести свою мову, власні суб’єктивні світоглядні виміри на рівень інтерсуб’єктивний, подолати межу континууму суб’єктивного *свого* в читача. Водночас сам автор піклується про максимальну адекватне сприйняття його реципієнтом, лишаючись у полі субсеміосфери своєї мови. Ми назвемо цей процес “о-чуженням”, акцентуючи неоднозначність та багатовекторність перетину семіотичної межі при його розгортанні. Отже, маємо право розглядати процес нарації як комунікативну подію хронологічно тяглого цілеспрямованого “о-чуження” тексту автором та поступового “о-своєння” його читачем.

Проте, незважаючи на різноспрямованість подолання семіотичної межі у процесі творення-рецепції художнього тексту, ми не можемо говорити про негомогенність, дискретність наративної події та протиставлення її подіям сюжету. Наративний та сюжетний рівні системної будови літературного твору, навіть якщо вони передбачають відмінний один від одного поділ на субсеміосфери, є елементами єдиного часопросторового континууму — твору. У комунікативному аспекті твір також у силу своєї іманентно цілісної й системної природи становить єдине повідомлення (навіть попри можливу фрагментарність його композиції). На цьому, зокрема, наголошував М.Бахтін: “[...] Перед нами дві події: подія, оповідувана у творі, і подія самої оповіді (у цій останній ми й самі беремо участь як слухачі-читачі); події ці відбуваються в різний час (відмінні й за часом тривання) й у різних місцях, і водночас вони нерозривно поєднані в єдиній, але складній події, яку ми можемо позначити як твір у його подієвій повноті...” [2, 190].

Торкнімося такого аспекту функціонування художньої події, як аспект рецептивний, пов’язаний із читацьким сприйняттям одиночної зміни та системи змін стану героїв у творі. Виходячи з того, що зміна в художньому тексті може не мати чітко виражених ознак події, але й не бути зовсім їх позбавленою, В.Шмід висуває категорію *подієвості* художнього твору (“подієвість — градаційна властивість подій” [24, 25]) як властивість певної зміни у творі, що полягає в більш або менш інтенсивній вираженості ознак події. Він розділяє подієвість на повну й редуковану форми та зазначає, що градація подієвості має сенс при аналізі саме редукованої форми, яка виникла в текстах постреалістичних, на противагу повноцінній подієвості реалізму. Основними критеріями визначення ступеня подієвості, що надають зміні статусу події, дослідник називає релевантність, непередбачуваність, консекутивність, незворотність і неповторюваність зміни. Релевантність та непередбачуваність зміни В.Шмід вважає основними критеріями, спираючись у їх трактуванні на тезу Ю.Лотмана про поділ художніх фактів на подію та її варіант. Релевантність, тобто істотність, вагомість, зміни визначається її місцем у системі певної культури. Непередбачуваність, наймовірність художнього факту вказує на високий ступінь його подієвості: “Подія в емфатичному сенсі передбачає певну парадоксальність” [21, 17]. Консекутивність зміни — це характеристика, яка, за В.Шмідом, полягає у здатності цієї зміни тягти за собою подальші наслідки в сюжеті твору. Певною мірою також підвищують рівень подієвості змін у творі їх незворотність та неповторюваність.

Якщо консекутивність, незворотність і неповторюваність події — це характеристики, що здебільшого впливають із замкненої діади “Автор — Твір” і незмінні після завершення написання тексту, то такі критерії подієвості зміни, як релевантність та непередбачуваність, безпосередньо пов’язані зі сприйняттям тексту читачем. Релевантність однієї й тієї самої події для різних читачів може бути різною. Це зумовлюється належністю до різних національних культур, різних соціальних верств населення, різним рівнем освіти реципієнтів тощо. До того ж, якщо розглядати рецепцію тексту в діахронії, незаперечною буде також відмінність сприйняття одного й того самого художнього факту різними поколіннями читачів. Розглядаючи подію як основну конститутивну одиницю сюжету, Ю.Лотман стверджує: “Сюжет органічно пов’язаний із картиною світу, що дає масштаби того, що є подією, а що її варіантом, який не повідомляє нам нічого нового” [14, 283]. Науковець наводить приклад, що в “Гептамероні” Маргарити Наваррської навіть смерть слуг головних героїв можна вважати не подією, а лише її варіантом, бо тільки життя героїв-аристократів за морально-етичними нормами того часу має високу цінність і, крім того, важливе і в наративній, і у фабульно-сюжетній площинах цієї збірки.

Непередбачуваність зміни в тексті — це об’єктивніша і стійкіша характеристика, аніж її релевантність. Проте тут також можна говорити про залежність її від специфіки читацької свідомості, а точніше, від читацької компетенції, літературної ерудиції читача. Ю.Борєв пропонує для позначення інтелектуально-емоційної налаштованості читача перед сприйняттям твору таке поняття, як “рецепційна установка” [4, 31], і наголошує на тому, що саме стилістична та жанрова орієнтованість читача визначальні при її формуванні. Рівень непередбачуваності події для обізнаного зі специфікою певного літературного жанру чи стилю реципієнта так чи так буде нижчим, аніж для читача з вужчою читацькою компетенцією. В.Ізер витоки читацького передбачення визначає ширше. На його думку, процес “від-творення” запропонованих текстом фактів “керується двома основними структуральними компонентами у тексті: перший — то репертуар відомих літературних зразків та періодичних літературних тем разом із алюзіями до знаного соціального та історичного контексту, а другий — включає техніку і стратегію, що використовується для встановлення відношення між відомим та невідомим” [11, 272].

Отже, непередбачуваність і релевантність як важливі критерії подієвості зміни в художньому творі — це, по суті, категорії рецептивні, пов’язані насамперед із розумовими інтенціями реципієнта твору. Фактично це означає, що рівень подієвості зміни у творі залежить від індивідуального сприйняття тексту і, власне, художню подію робить подією ментальна своєрідність реципієнта. А отже, аналіз категорій подієвості й події доцільний також стосовно конкретних прочитань літературного твору, а не тільки його письмово зафіксованого сталого інваріанта.

Доречно при такому підході вживання запропонованої Р.Інгарденом пари термінів “інваріант тексту — конкретизація тексту”, що втілює опорне для рецептивної естетики твердження про варіативність та своєрідність кожного індивідуального сприйняття художнього тексту. Науковець оцінює художній твір лише як “кістяк, який у низці відношень доповнюється або відтворюється читачем, а в деяких випадках зазнає також змін або викривлень” [10, 72]. Процес і наслідок індивідуального відтворення такого тексту-кістяка Р.Інгарден називає конкретизацією. За словами вченого, “конкретизація літературного твору [...] є результатом взаємодії двох різних факторів: самого твору й читача, а особливо творчої, відтворювальної діяльності останнього, котра здобуває вияв у процесі читання” [10, 73]. Такий підхід до художнього тексту та його прочитання, звісно, зумовлює гостре порушення питання про єдність та сталість самого тексту твору. Розв’язання цього питання в більшості праць базується на постулаті, що конкретизації хоч і фіксують відмінності прочитань тексту, але в основному вони розгортаються за тією програмою, яку закладено в тексті автором. М.Зубрицька, здійснюючи у своєму монографічному дослідженні ретельний аналіз феномену

читання, акцентує різновимірність розуміння категорій інваріанта тексту та його конкретизацій: “Художній вимір — це текст, естетичний вимір — це процес його сприймання, який немислимий без суб’єкта рецепції” [9, 37].

Інваріант тексту та його конкретизація можуть убачати однаковий або різний ступінь подієвості в певній зміні стану у творі. У цьому сенсі можлива безліч варіантів співвідношення авторових та читачевих кодів. Розгляньмо спершу варіант ідеального прочитання твору, коли система цінностей автора й реципієнта приблизно збігаються й художній факт однаково маркується ними за шкалою подієвості. Тобто ми стикаємось із запропонованою У.Еко категорією “зразкового читача”, “здатного інтерпретаційно трактувати висловлювання так само, як генеративно трактує їх автор” [7, 28]. Найцікавішим виявом стосунків автора, тексту й читача в такому випадку стає ситуація так званого “відкритого твору”, тобто твору, який “працює на максимальних обертах тоді, коли кожна інтерпретація відлунує в інших” [7, 30]¹. У.Еко вдається до терміна “відкритий твір”, розглядаючи насамперед твори модернізму й постмодернізму, що написані з використанням максимуму ускладнених нарративних стратегій і містять у собі досить широкий діапазон інтертекстуальних кодів. Сприйняття “відкритого твору” “зразковим читачем” відкриває перед автором широчезне поле для гри, яка базується на маніпулюванні процесом читацького передбачення. Ця гра — важливий крок до переосмислення ролі читача в напрямку надання йому активної позиції: “Запровадження поняття гри саме й мало той сенс, щоб показати, що в грі кожен завжди співучасник” [5, 75], — наголошує Г.-Г.Гадамер.

Власне, думка про художній ефект такої гри в літературознавстві не нова. Ще у Б.Томашевського знаходимо зауваження про значення прийому оманливого мотивування, коли “автор змушує очікувати розв’язки не в тому, у чому вона насправді полягає” [18, 192]. Учений-формаліст наголошував на поширеності такого мотивування в текстах літератури, “створених на тлі великої літературної традиції” [18, 192], тобто в текстах, співвідносних із “відкритим твором” в інтерпретації У.Еко.

Модель гри автора з ерудованим, “зразковим” читачем пропонував і Ю. Лотман у своїй праці “Структура художнього тексту”: “Сприймаючи одну частину тексту, слухач “добудовує” ціле. Наступний “хід” автора може підтвердити цей здогад і зробити подальше читання непотрібним (принаймні з погляду сучасних естетичних норм) або спростувати здогад, вимагаючи від слухача нової побудови. Але наступний авторський “хід” знову висуває ці дві можливості” [14, 348].

Отже, передбачення читача щодо наявності або відсутності певної події на певному етапі розвитку дії твору — це запорука можливої гри з ним. Але ігрове маніпулювання категорією несподіванки можливе і в тих випадках, коли подія, очікувана читачем, таки відбувається, але не так, як очікувалось. Тобто, якщо сприймати художню подію як інваріант, що здобуває певні варіативні вияви в художніх сценах [див.: 20, 17], картина, сформована нарративною стратегією твору в уяві реципієнта, не відповідатиме сцені, яка очікується або уявляється ним. Зазначимо, що обидва ці різновиди гри можливі тільки за умови або повного збігу уявлень про подієвість художнього факту в автора й читача, або ж точного передбачення автором критеріїв подієвості читача. Неправильна оцінка автором релевантності або передбачуваності для читача певного художнього факту може призвести до втрати цікавості реципієнта.

Уточнимо також, що збіг авторських і читацьких критеріїв подієвості зміни у творі не означає повної згоди читача з аксіологічними вимірами художнього світу твору. Реципієнт, наприклад, може не погоджуватись із морально-етичними засадами дій персонажів, однак глибоко емоційно відгукуватись на концептосистему твору. За словами М.Бахтіна, визначальний фактор щодо оцінки впливу твору — це інтенсивність і активність відгуку читача: “Активна згода — незгода (якщо вона

¹ Паростки поняття “відкритого твору” У.Еко бачимо ще в концепції “поліфонічності” і “двоголосся” М.Бахтіна.

не визначена догматично) стимулює й поглиблює розуміння, робить чуже слово більш пружним і самостійним, не допускає взаємного розчинення і змішування” [3, 366].

Досить поширена й ситуація, коли автор і читач по-різному оцінюють подієвість зміни у творі: факт, що є релевантним для автора й мислиться ним як рецепційно непередбачуваний, може стати нерелевантним і передбачуваним для реципієнта. Або ж навпаки — певна зміна стану може бути несуттєвою, нерелевантною для автора, не оцінюватися ним як повнозначна подія; у читацькому ж сприйнятті ця зміна може оцінюватися з набагато вищим градаційним показником подієвості. Така розбіжність впливає з відмінності семантичних кодів автора й реципієнта, причиною якої може служити часова віддаленість епох автора й читача, різний освітній рівень або ж різне соціокультурне оточення.

Виявом проблеми розбіжності кодів автора й читача Ю.Лотман називає нав'язування сприймачем власної художньої мови текстові або ж створення реципієнтом нового коду, оскільки вже відомі йому коди не підходять. Найчастіше в такому випадку код письменника деформується в уяві читача, “креолізується”. Ю.Лотман порушує питання про закони цієї креолізації [14, 34-36] і на позначення тих частин коду автора й читача, які не перетинаються при читанні, запозичує з точних наук поняття ентропії.

Звернімось до ситуації введення в систему подій твору т. зв. “мінус-прийому”². Зміст цієї категорії помітно перегукується з поняттям “негативна подія” О.Єременка. Науковець проводить чітку межу між відсутністю події й негативною подією в історичному процесі: “*Безподієвість* є проста відсутність подій. *Негативна подія* [рос. *отрицательное событие* — Т.Г.] — відсутність події в ситуації, коли вона повинна відбутися з високою ймовірністю, коли наявні всі необхідні передумови для неї” [8, 257].

Основними виявами мінус-прийому в літературному творі можна вважати, по-перше, несподівану для читача відсутність певного художнього факту, на появу якого він розраховував, і, по-друге, наявність у тексті т. зв. точок невизначеності (текстових лагун), або місць неповної визначеності³.

На відміну від Р.Інгардена, який оцінює лагуни невизначеності при сприйнятті твору як ваду тексту, В.Ізер вважає їх стимулом для посилення динамізму оповіді. “Коли процес читання переривається і нас покинуто у невизначеності, то з’являється можливість задіяти наші власні здібності для встановлення зв’язків, що дозволяють заповнити лагуни, які залишив сам текст” [11, 266], — пояснює науковець конструктивний потенціал застосування прийому. Власне, думка про структуротвірну функцію мінус-прийому переважає в наукових оцінках його значення. Так, ще Ю.Тинянов наголошував: “Перельоти через матеріал, нульовий матеріал тільки підкреслюють міцність конструктивного фактора” [19, 262]. Таку ж думку знаходимо і в представника постмодерної парадигми наукового мислення Р.Барта: “Прийом “затримки” нібито грає з оповідною структурою, піддаючи її ризику лише для того, щоб укріпити ще більше” [1, 418].

Спробуємо осмислити місце мінус-прийому в подієвій системі твору. З одного боку, поняття мінус-прийому несе інформацію про те, що певна подія, з погляду читача, необхідна й очікувана, відсутня в розвитку дії. А отже, зміна (як концепт, визначальний для терміна події) у структурі дії твору не відбувається. З другого ж боку, утворена в тексті смислова лагуна може цілком відповідати характеристикам події, навіть маючи при цьому доволі високий ступінь подієвості. Адже існує досить імовірна наявність у цієї лагуни невизначеності таких характеристик (за В.Шмідом), як висока релевантність, непередбачуваність, консекутивність, незворотність і неповторюваність. Тобто можемо дійти дещо парадоксального висновку про те, що відсутність події (“мінус-”) у площині художньої дії твору, його сюжету, може виступати подією у площині наративній,

² Термін Ю.Лотмана.

³ Терміни Р.Інгардена.

характеризуючи певний позитивний показник (“плюс-”) у структурі читацького сприйняття. Твердження про реальну смислову наповненість мінус-прийому знаходимо в Ю.Лотмана: “Співвіднесеність неужитого елемента – мінус-прийому – зі структурою читацького очікування, а його, своєю чергою, з величиною ймовірності вживання в цьому конструктивному положенні текстуально зафіксованого елемента робить інформацію, котру несе мінус-прийом, величиною цілком реальною й вимірюваною” [14, 66-67]. Досліджуючи феномен мовчання в художньому тексті, Г.-Г.Гадамер доходить висновку про вищу емпатичну спроможність мовчання, аніж мовлення: “Відмова мови нам служити свідчить про її здатність шукати вираз для будь-чого, а сама втрата дару мовлення вже є певний різновид мовлення; ця втрата не тільки припиняє говоріння, але навпаки, дозволяє йому здійснитися” [5, 44].

Отже, категорія події набуває великого значення в дискурсі сучасної гуманітаристики. Найважливіші новітні риси сприйняття події в сучасній парадигмі наукового мислення – це, по-перше, осмислення її як важливого компонента рухомих нерівноважних систем і, по-друге, визнання великого значення масово-інформаційних процесів для її формування. Відповідно актуальними напрямками сучасних літературознавчих досліджень із проблематики подієвості є осмислення художньої події в наративному й рецептивному контекстах. Процес рецепції читачем системи подій художньо-літературного твору часто інтерпретується як діалог або гра, основні прийоми яких – це маніпулювання читацькими сподіваннями і створення лакун невизначеності, відкритих до заповнення уявою читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.* – М., 1987.
2. *Бахтин М.* Эпос и роман. – СПб., 2000.
3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – 2 изд. – М., 1986.
4. *Борев Ю.* Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика. Методология критики и герменевтика // *Теории, школы, концепции (Критические анализы).* Художественная рецепция и герменевтика. – М., 1985.
5. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного // *Герменевтика і поетика.* Вибрані твори. – К., 2001.
6. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. – М., 1971. – Т. 3.
7. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів, 2004.
8. *Ерёмченко А.* История как событийность: Монография: В 2 т. – Луганск, 2005. – Т. 1.
9. *Зубрицька М.* Ното legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
10. *Ингарден Р.* Литературное произведение и его конкретизация // *Исследования по эстетике.* – М., 1962.
11. *Изер В.* Процесс чтения: феноменологичне наближення // *Антологія світової літературно-критичної думки XX століття.* – Львів, 1996.
12. *Мир психологии.* – 2000. – №4.
13. *Лотман Ю.* Семиосфера. – СПб., 2000.
14. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. – М., 1970.
15. *Пригожин И.* Философия нестабильности // *Вопросы философии.* – 1991. – №6.
16. *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки. – К., 1998.
17. *Событие и смысл (синергетический опыт языка).* – М., 1999.
18. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М., 1999.
19. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
20. *Шабес В.* Событие и текст: Монография. – М., 1989.
21. *Шмид В.* Нарратология. – М., 2003.
22. *Metzler-Lexikon* Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Ausgabe: 3, aktualisierte und erw. – Stuttgart, 2004.
23. *Rimmon-Kenan Sb.* Story. Events // *Narrative fiction: contemporary poetics.* – 2 ed. – London, 2002.
24. *Schmid W.* Narrativity and Eventfulness // *T.Kindt, H.-H.Müller.* What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. – Berlin, 2003.