

**ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА**

ЯРЕМКО РОМАН ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК 821.112.2.09 (494)

**ОБРАЗ АВТОРА ЯК ФОРМА ЕКСПРЕСИВНО-СМИСЛОВОЇ ОПОВІДІ У
ПРОЗІ МАКСА ФРІША**

10.01.06 – теорія літератури

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Тернопіль – 2006

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка Міністерства освіти і науки України.

Науковий керівник:

кандидат філологічних наук, доцент
РУБАНОВА Галина Леонтіївна,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра світової літератури

Офіційні опоненти:

доктор філологічних наук, професор
ГНАТЮК Михайло Іванович,
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства

кандидат філологічних наук, асистент
МОЧЕРНЮК Наталія Дмитрівна,
Коломийський інститут Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кафедра гуманітарних дисциплін

Провідна установа:

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, кафедра зарубіжної літератури і теорії літератури, Міністерство освіти і науки України, м. Чернівці.

Захист відбудеться «_____» _____ 2007 р. о _____ год. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 58.053.02 по захисту кандидатських дисертацій у Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка (46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2).

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2).

Автореферат розісланий _____

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради

Гижий В. Л.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Дослідження категорії «образ автора» було і залишається актуальною проблемою різних галузей філологічних наук – лінгвістики, стилістики, поезики, наратології. У цьому контексті значної ваги й актуальності набувають аналіз та системна репрезентація «образу автора» у текстах художніх творів з урахуванням їх структурних та естетичних особливостей.

Теоретичні аспекти вивчення категорії «образ автора» привертала увагу багатьох дослідників, зокрема таких, як В. Виноградов, Н. Шанський, М. Бахтін, Б. Корман, М. Брандес, Б. Успенский, Е. Геймбух, В. Тюпа, В. Шмід, У. Бут, С. Чатмен, А. Нюннінг, Дж. Прінс та ін. Проте ряд питань проблеми залишаються недостатньо дослідженими, а висновки – суперечливими. Бракує відповідних україномовних термінів, є обмаль узагальнюючих робіт, а також тих досліджень, у яких би вивчалися особливості «образу автора» в окремих літературних жанрах чи творах різних письменників.

Одним з письменників, проза якого ще не була предметом спеціального дослідження під таким кутом зору, можна вважати швейцарського прозаїка та драматурга Макса Фріша (Max Frisch, 1911–1991), чия постать є центральною й визначальною для усєї німецькомовної літератури Швейцарії другої половини ХХ ст.

Секрет творчого успіху М. Фріша полягає насамперед у вдалій спробі вираження художніми засобами внутрішнього світу людини, яка намагається відшукати свою індивідуальність серед безмежного людського моря або ж, навпаки, прагне вдало пристосуватися, бажаючи сховати своє справжнє обличчя за маскою непричетності та байдужості. Вдалий тематичний вибір, а ще оригінальне використання різноманітних художніх жанрів, серед яких провідними були драма, комедія, роман, повість, есе та літературний щоденник, зробили творчість М. Фріша званою і популярною серед читачів усього світу.

Актуальність теми дослідження полягає передусім у необхідності комплексного аналізу категорії «образ автора», а також у доцільності її вивчення на матеріалі трьох романів М. Фріша «Штіллер» («Stiller», 1954), «Номо Фабер» («Homo Faber», 1957) та «Назву себе Гантенбайном» («Mein Name sei Gantenbein», 1964). Дослідження творчості саме цього письменника зумовлене, з одного боку, недостатнім рівнем вивчення його романів з урахуванням означеної проблеми як у вітчизняному, так і у зарубіжному літературознавстві, а з другого – винятковою специфікою Фрішевої прози. У своїх романах автор вдається до використання багатопланового наративу, пропонуючи на розгляд реципієнта одну й ту ж історію чи ситуацію у двох чи навіть трьох ракурсах її бачення. Важливим на сучасному етапі розвитку літературної науки виявляється вивчення та пояснення того, як саме вдається досягти у тексті зміни відповідних планів та оповідних перспектив, унаслідок якої романи М. Фріша перетворюються на такі епічні полотна, у

межах яких людська індивідуальність протиставляється у своїх численних варіантах побутовій повсякденності.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка, узгоджена з її науковими програмами та планами і є складовою кафедральної держбюджетної теми «Дослідження закономірностей розвитку світової та античної літератур» (державний реєстраційний номер 0103U005942).

Мета і завдання дослідження. У роботі поставлено за мету дослідити шляхом комплексного аналізу оповідні та композиційні особливості романів М. Фріша та термінологічно означити структуротворчі чинники та засоби вираження категорії «образ автора» в контексті загальної моделі естетичної комунікації в художньому творі.

Мета роботи передбачає постановку та розв'язання таких **завдань**:

1. Розглянути стан вивчення проблеми у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві, визначити повноту її науково-теоретичного осмислення;
2. Встановити методологічні основи дослідження, сформулювати та обґрунтувати принципи літературознавчого аналізу художнього тексту з використанням моделі естетичної комунікації та категорії «образ автора» як її складової;
3. Виявити головні фактори (мовні та стилістичні), які обумовлюють специфіку ведення оповіді у прозовому творі;
4. Розкрити та обґрунтувати основні аналогії та розбіжності в інтерпретації понять «імпліцитний автор» та «образ автора»;
5. Описати типологію категорії «образ автора» та форми її виявлення у текстах романів «Штіллер», «Ното Фабер» та «Назву себе Гантенбайном»;
6. Простежити специфіку взаємозв'язків між головними «учасниками» естетичної комунікації та відповідними текстовими елементами, які зумовлюють своєрідність категорії «образ автора» в романах М. Фріша;
7. Проаналізувати особливості поетики та структури романів М. Фріша з урахуванням категорії «образ автора».

Об'єктом дослідження є текст романів Макса Фріша «Штіллер», «Ното Фабер» та «Назву себе Гантенбайном».

Предметом дослідження є система загальних словесно-естетичних форм виявлення «образу автора» у тексті романів М. Фріша.

Методи дослідження. Теоретико-методологічна база дослідження постала внаслідок осмислення праць М. Бахтіна, В. Виноградова, О. Білецького, Б. Кормана, Ю. Лотмана, Н. Римаря, В. Шміда, Р. Барта, У. Бута, С. Чатмена, У. Еко, С. Фіша, К. Фрідемманна, Ж. Женетта, Р. Інгардена,

В. Ізера, Р. Якобсона, Г.-Р. Яусса, А. Нюннінга, Дж. Прінса, Ф. Штанцеля та ін. У роботі використано комплексну методика дослідження: метод моделювання для унаочнення структури літературної комунікації, філологічний, типологічний та структурно-описовий методи для системного розгляду складових рівнів та учасників літературної комунікації, а також методи функціонально-іманентного та порівняльного аналізу романів М. Фріша. Аналіз текстів здійснюється з використанням структуралістських підходів та засад рецептивної естетики.

Наукова новизна одержаних результатів полягає насамперед у тому, що категорія «образ автора» вперше розглядається на матеріалі романів М. Фріша. Незважаючи на зацікавлення творчим доробком М. Фріша, яке почало відновлюватися в Україні упродовж останнього десятиліття, та постійний інтерес до його творів за кордоном, помітним є очевидний брак літературознавчих досліджень творчості швейцарського автора з позицій сучасної теорії літератури та наратології¹. Запропонована дисертаційна робота є першим у нашому літературознавстві дослідженням романів М. Фріша під таким кутом зору, тобто з акцентом на комплексний аналіз їх поетичної організації.

Теоретичне значення дисертації виявляється у тому, що «образ автора» розглядається у контексті сучасної теорії літератури, у відповідності з останніми досягненнями наратологічної школи, у парадигмі провідних літературознавчих концепцій системного аналізу художнього твору, а також у поглибленій спробі вивчення явища естетичної комунікації.

Практична цінність роботи полягає у тому, що отримані результати можуть використовуватися для розв'язання актуальних проблем текстового аналізу, зокрема, для здійснення конкретного зв'язку між класичною філологічною традицією та сучасними проблемами наратології й теорії естетичної комунікації, а також для ініціювання подальших досліджень у цій ділянці літературознавчої науки. Матеріали дисертації можуть бути також використані при розробці лекційних курсів з теорії літератури та історії світової літератури.

Основні положення, винесені на захист:

1. «Образ автора» – центральна категорія комплексного аналізу художнього твору, що об'єднує у цілісну словесно-художню систему всі мовні та стильові особливості «біографічного» автора, який побутує у власних літературних творах у вигляді художньо-естетичної свідомості, що є унікальним та узагальнюваним носієм багатьох точок зору на світ.

¹ Серед західних досліджень, що представляють окремі аспекти порушеної проблеми, варто виділити такі: "Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs" (E. Dahms), "Dialog und Reflexion: Modelle intersubjektiver Beziehungen im Werk Max Frischs" (P. Stephan), "Der Leser im Dilemma: Die Leserrolle in Max Frischs Romanen "Stiller", "Homo faber" und "Mein Name sei Gantenbein" (R. Egger), "Max Frischs "Stiller" oder das Problem der Kommunikation" (H. Naumann) – у цих працях вивчаються проблеми хронотопу та комунікативні зв'язки; "Die epische Technik in Max Frischs Roman "Stiller" als Beitrag zur Formfrage des modernen Romans" (K. Braun), "Studien zur Erzähltechnik und Thematik bei Max Frisch" (H.-R. Burger), "Max Frischs "Gantenbein": Das offen-artistische Erzählen" (H. Gockel) – праці, у яких наголошено на проблематиці нарративних структур романів М. Фріша. З-поміж вітчизняних досліджень прозової творчості М. Фріша слід назвати літературно-критичні огляди Д. Загонського та кандидатські дисертації І. Даровської й О. Чертенка, які присвячені вивченню жанрових та художніх особливостей Фрішевої прози, але залишають поза увагою детальний аналіз її нарративної структури, специфіку «образу автора».

2. «Образ автора» є терміном синонімічним англомовному поняттю «імпліцитний автор».
3. «Образ автора» виявляється у співвідношенні усіх суб'єктивних сфер твору, зокрема, у площинах його композиції та мовної побудови.
4. Елементарною одиницею суб'єктної організації твору є висловлювання у його модифікаціях.

Апробація роботи. Результати дисертаційного дослідження викладені у трьох фахових і чотирьох додаткових публікаціях. Основні положення роботи були представлені у доповідях на засіданнях кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка, а також на чотирьох міжнародних наукових конференціях: 1) Перша українсько-баварська конференція германістів (Мюнхен, УВУ, 25–28 січня 2001 р.); 2) Сучасні науково-дослідні проекти з історії, політики і літератури в Україні та Білорусі (Академія Східної Європи, Люнебург, 10–13 лютого 2002 р.); 3) Друга українсько-баварська конференція германістів (Львів, ЛНУ ім. Івана Франка, 8–10 квітня 2002 р.); 4) Третя українсько-баварська конференція германістів (Мюнхен, УВУ, 28–31 жовтня 2003 р.). Окремо слід також відзначити короткі реферати, які зачитувалися на численних наукових симпозиумах, семінарах та «круглих столах», проведених різноманітними освітніми установами з 2000 по 2006 р., а саме симпозиум, присвячений святкуванню десятої річниці незалежності України, що проходив в університеті міста Фрібурга 1 листопада 2001 р., а також виступ на тему «Реальний реципієнт та його роль у процесах літературної комунікації», заслуханий на засіданні міжвузівського літературознавчого семінару «Проблеми світової літератури» кафедри світової літератури ЛНУ імені Івана Франка у листопаді 2000 р., та доповідь «Макс Фріш і рецепція його творів в Україні», виголошену в рамках оглядової лекції 15 січня 2003 р. у Мюнхенському університеті ім. Людвіга Максиміліана.

Структура дисертації. Відповідно до завдань дослідження дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів та списку використаних джерел; кожен розділ завершується висновками. Узагальнені результати дисертаційного дослідження подано у загальних висновках. Обсяг основного тексту роботи – 209 сторінок, список використаної літератури становить 13 сторінок (230 позицій) і складається з переліку наукових праць та ілюстративних текстів. Дисертація також містить 4 таблиці на 4 сторінках та 6 рисунків, три з яких розміщено на окремих сторінках.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовано вибір теми, визначено об'єкт, предмет і методику дослідження, сформульовано загальну мету та завдання дисертації, визначено наукову новизну, теоретичне значення та практичну цінність роботи, а також положення, які виносяться на захист.

Перший розділ «Літературна комунікація: поняття, модель та складові компоненти» складається з шести підрозділів і має на меті окреслити таку чотирирівневу модель літературної

комунікації, в якій би категорія «образ автора» займала своє місце і була включена у загальний перебіг зовнішніх і внутрішніх комунікативних актів. Відтак, у перших двох підрозділах розглядається поняття літературної комунікації та її модель, а у наступних чотирьох проводиться структурно-описовий аналіз прагматичного, абстрактного, наративного та фабульного рівнів комунікативної моделі з урахуванням її численних дійових елементів. «Образ автора» визначається у тісному термінологічному взаємозв'язку з поняттям «імпліцитний автор» і трактується як одна з можливих категорій текстового аналізу, що дає можливість досягнути формальну та наративну організацію художнього твору.

Поняття літературної комунікації, яким спрощено позначають односторонній комунікативний зв'язок між особою реального творця художнього твору та його емпіричним читачем, узагальнює три центральні ділянки будь-якого літературознавчого чи лінгвістичного аналізу, об'єднуючи в одну ланку три цілковито відмінні за естетичними функціями категорії автора, тексту й читача, розбіжним вивченням яких займається чимало різних шкіл та напрямів літературно-критичної думки.

Представники біографічної, соціологічної, емпіричної, герменевтичної та психоаналітичної шкіл звертаються у своїх дослідженнях до історичної постаті письменника, тоді як прихильники формалізму, структуралізму, деконструктивізму, теорії дискурсу та внутрішньотекстової інтерпретації схиляються до вивчення формальних та організаційних особливостей текстової структури, полемізуючи таким чином з іншими опонентами свого методологічного підходу, теоретиками феноменологічного літературознавства, рецептивної естетики та критики читацького відгуку, які займаються вивченням фігури реального читача, а також тих фіктивних реципієнтів, що містяться у тексті художнього твору і є складовими його художньо-естетичної побудови.

Унаслідок численних філологічних досліджень 60–70-х рр. ХХ ст., у яких літературні тексти почали розглядати як динамічні знакові єдності, відзначені не тільки багаторівневою когерентністю різноманітних іманентних кодів, дискурсів чи оповідних перспектив, але й своїми безпосередніми зв'язками з іншими текстовими системами, встановлено, що структуру знакового тексту становлять кілька внутрішніх рівнів, які співіснують на основі своєї строгої ієрархічної послідовності. Трирівневу градацію текстової структури найперше обґрунтовано у французькому літературознавстві другої половини ХХ ст. у працях представників «Паризької семіологічної школи», до якої, зокрема, належали К. Бремон, А.-Ж. Греймас, Ц. Годоров, Р. Барт. Однак В. Шмід та Ю. Шутте вважають, що загальна структура літературної комунікації складається з чотирьох рівнів: перший рівень відповідає прагматичним вербальним відносинам між адресантом і адресатом естетичного повідомлення, інші три – поетичній організації епічного твору, його внутрішній текстуальній організованості².

² Див.: Schutte J. Einführung in die Literaturinterpretation. – Stuttgart: Metzler, 1990. – S. 130.

Як це видно на Рис. 1, модель літературної комунікації двоїста за своєю природою: з одного боку, вона відтворює конкретний тип прагматичних взаємин між реальним автором і читачем, тобто є індуктивною, а з другого – спрямована (уже як дедуктивна) на відображення абстрактної сфери внутрішньотекстових відносин. В основу цієї моделі покладено чотири комунікативні рівні: один позатекстовий прагматичний рівень (R_1) і три текстові, серед яких абстрактний (R_2), наративний (R_3) та фабульний (R_4) утворюють внутрішню організацію знакового дискурсу.

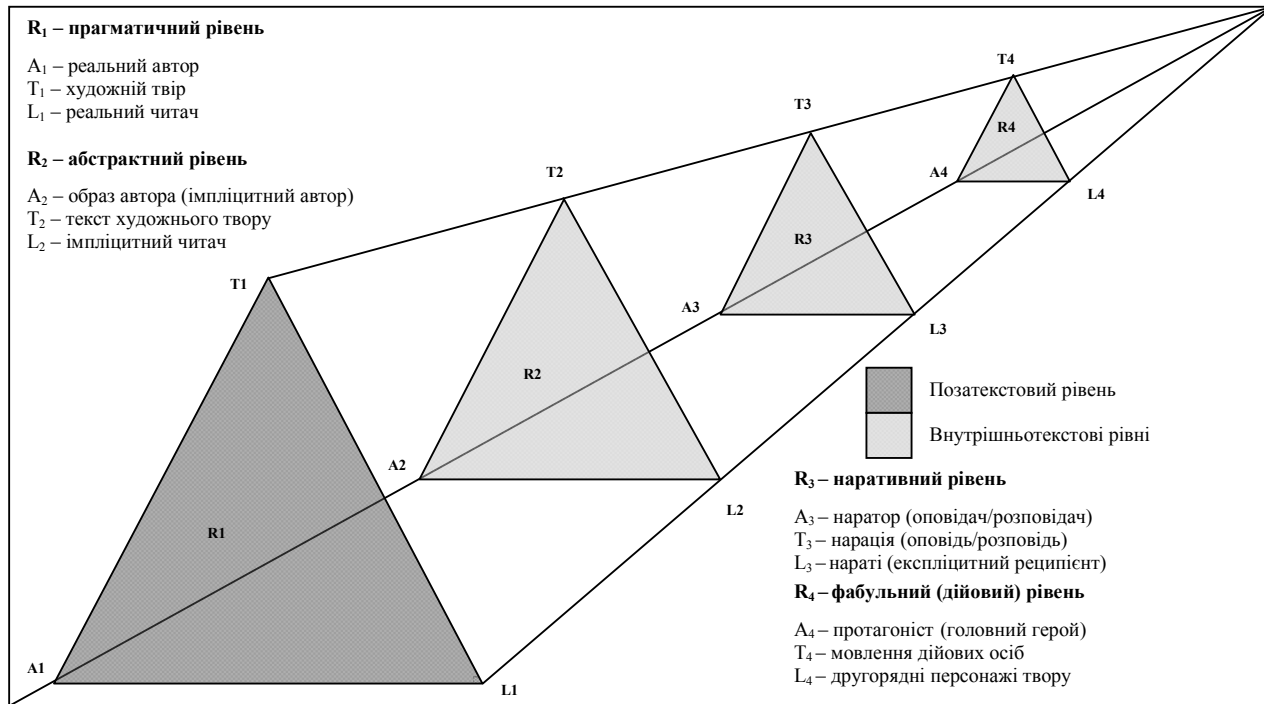


Рис. 1. Модель літературної комунікації та її складових рівнів

Прагматичний рівень літературної комунікації (R_1) утворює зовнішній щабель естетичної взаємодії та репрезентує фігури фактичного творця художнього твору (A_1) і його потенційного реципієнта (L_1). Художній твір (T_1) на цьому етапі літературознавчого аналізу розглядається як загальне поняття, інтелектуальне творіння реального автора, який присутній у тексті насамперед у назві твору, авторських репліках, ремарках і коментарях, а ще у тих місцях тексту, де згадується справжнє ім'я чи літературний псевдонім письменника.

На відміну від постаті реального автора (A_1), фігура реального читача (L_1) позбавлена прав на ініціювання процесів літературної комунікації, а тому зосереджується, як правило, на сприйманні, відчитанні та іноді тлумаченні авторського послання. Реальний реципієнт літературного твору дуже часто залишається інкогніто для емпіричного адресанта повідомлення, зливаючись у його уяві із загальною читацькою аудиторією або уподібнюючись до категорії «ідеального» читача.

Абстрактний (імпліцитний) рівень літературної комунікації (R_2) розглядається як важлива художньо-естетична основа для виникнення формально-змістової цілісності текстової організації.

Цей рівень ніщо інше, як абстрактне утворення, сфера виявлення у тексті абсолютної авторської свідомості, а відтак площина переходу фізичного автора на позиції автора текстуального.

Поняття імпліцитного автора (A_2) вживається здебільшого у працях західних літературознавців (У. Бут, С. Чатмен, А. Нюннінг, Дж. Прінс та ін.) і означає в їхньому розумінні друге «Я» письменника, його творчу індивідуальність, яка знаходить свій відбиток у різних аспектах композиційних, наративних і мовних особливостей літературного тексту. На думку німецької дослідниці К. Карманн, категорія абстрактного автора охоплює своїми повноваженнями «не лише зображену у творі текстову реальність, але й інтегрує усі можливі процеси та властивості, притаманні розповідному дискурсу»³.

У східноєвропейському літературознавстві для означення тієї ж категорії вживається термін «образ автора». У працях В. Виноградова, наприклад, «образ автора» розглядається у значенні вищої, надрядної інстанції у структурі тексту, що забезпечує єдність усіх його суб'єктивних сфер та визначає специфіку використання мовних і художніх засобів, будучи «категорією, в якій перетинаються семантичні, емоційні, культурно-ідеологічні інтенції художнього твору»⁴.

Огляд теоретичних праць з цієї проблеми переконує, що у поняттях «образ автора» та «імпліцитний автор» ідеться про один і той самий феномен естетичного характеру, на основі якого представники зарубіжного та вітчизняного літературознавства намагаються зрозуміти художню цілісність твору та виразити суб'єкт, який здатний утримати її структуру. Обидва терміни є синонімічною парою, що окреслює об'єднувальний елемент тексту, його організаційну силу.

Науково-критичний аналіз «образу автора» дає можливість виділити три його найголовніші властивості: 1) «образ автора» – це центральна і водночас базова одиниця аналізу текстів прозової форми, яка забезпечує єдність усіх суб'єктивних сфер художнього твору і виявляється у співвідношенні абстрактного (R_2), наративного (R_3) та фабульного (R_4) рівнів естетичної комунікації; 2) «образ автора» – це організаційний чинник художнього твору, який, по-перше, має властивість перетворювати всі його мовні засоби в систему, а по-друге, дає змогу збагнути, як у творі здійснюється зв'язок форми і змісту; 3) «образ автора» – це літературознавча та лінгвістична категорія тексту, яка побутує у його тканині на рівні композиції у вигляді способів і форм нарації та типів наратора, а також на мовленнєвому рівні у формі висловлювання наратора та дійових персонажів.

Важливою складовою абстрактного рівня вважається також фігура імпліцитного читача (L_2). Такий реципієнт присутній, за В. Ізером, лише у тексті, у формі продуманої фіктивної ролі, створеної у межах «образу автора» з урахуванням «сукупності усіх іманентних приписів, вказівок і рекомендацій на адресу реального читача для того, щоб спрямувати його свідомість у те русло

³ Kahrman C., ReiЯ G., Schluchter M. Erzdhltextanalyse. Eine Einföhrung in Grundlagen und Verfahren. – Kцnigstein: Athendum, 1977. – S. 49.

⁴ Чудаков А. П. Ранние работы В. В. Виноградова по поэтике русской литературы // Виноградов В. В. Избранные труды: В 6 т. – М.: Наука, 1976. – Т. 2: Поэтика русской литературы. – С. 475.

текстового відчитання, яке б забезпечило адекватну інтерпретацію авторського повідомлення»⁵. Імплицитний читач – це уявний комплекс внутрішньотекстових правил, який реалізується у процесі читання, допомагаючи реципієнту зорієнтуватися та вникнути у зміст того чи того знакового дискурсу. Сам текст як система знаків і сигналів (T_2) потрібний для виявлення імпліцитного читача та «образу автора», оскільки є площиною їх присутності у художньо-естетичній концепції літературного твору.

Наративний (сюжетотвірний) рівень літературної комунікації (R_3) виникає унаслідок мовленнєвої діяльності наратора, який релятивізує перебіг подій, утворюючи таким чином фіктивний світ художніх персонажів. Проведення загальної характеристики категорії наратора (A_3) дає змогу усвідомити різницю між оповідачем і розповідачем епічного твору, які різняться граматичною формою вияву нарації (T_3): оповідач тексту виступає у формі першої особи, розповідач – у формі третьої особи. Відмінною є також манера звернення обох до своїх експліцитних адресатів, «нараті» (L_3), які є «складовими елементами мовлення наратора і можливими дійовими особами його нарації»⁶. У розповіді, на відміну від оповіді, виявляється більш нейтральне, опосередковане ставлення до адресата, внаслідок чого у тексті виникає атмосфера часово-просторової віддаленості розповідача від того, про що розповідається.

Диференціація понять реальний автор та наратор має на меті застерегти від подальшого отожднення суб'єкта нарації з особою реального творця художнього твору (A_1) чи з категорією «образ автора» (A_2). Наратор (A_3) – це роль, яку реальний автор обирає під час ведення нарації, «віддаючи» їй свої авторські права на створення епічного полотна. Унаслідок такого «перевтілення» письменника твір може набувати рис багатогранного дискурсу та відзначатися розмаїттям художніх персонажів, які виявляються на останньому рівні літературної комунікації.

Фабульний (дійовий) рівень (R_4) виникає з допомогою засобів діяльності наратора і є віртуальним світом текстової реальності, у якій учасниками комунікативних процесів виступають літературні суб'єкти твору, його дійові персонажі (L_4). Окремо наголошується на фігурі протагоніста (A_4) як на центральній дійовій особі, яка зазвичай наділена яскравим і неординарним характером та є носієм певної ідеї твору. Головний герой і наратор можуть фігурувати у тексті як одна й та ж особа, посідаючи при цьому партнерський статус. У такому випадку протагоніст виражає ставлення наратора до зображеного ним світу та робить його співучасником подій.

Типовим і поширеним видом художнього висловлювання на дійовому рівні літературної комунікації вважається пряме мовлення літературних персонажів (T_4). Оскільки художній твір може мати кілька дійових осіб, здатних комунікувати між собою, зазначено, що діалогічні відносини між ними утворюють власну комунікативну мікросистему, у межах якої герої розкривають свої характери і потребують наратора переважно для того, щоб уникнути хаосу одночасного говоріння.

⁵ Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie dsthetischer Wirkung. – Mьnchen: Fink, 1976. – S. 61.

⁶ Prince G. A Dictionary of Narratology. – Lincoln; London: Univ. of Nebraska Press, 1987. – P. 57.

Відповідно до цього суб'єкт нарації виступає об'єднувальним елементом художнього світу, допильнуючи порядку його нормативного функціонування.

Аналіз моделі літературної комунікації показує, що її дослідження виходить за межі однієї філологічної дисципліни й перетворюється на загальнотеоретичну методологічну концепцію синхронного аналізу усіх аспектів комунікативної взаємодії. Художні суб'єкти, які взаємодіють у структурі епічного тексту і є учасниками внутрішньотекстових комунікативних актів, існують у мовній формі, у тих словесно-естетичних конструкціях, які допомагають виявити організаційний аспект літературного твору, його «образ автора».

У другому розділі «Втеча від власного «Я»: роман «Штіллер» після спроби простежити процес зародження авторського задуму та огляду літературно-критичних відгуків на роман «Штіллер» здійснюється аналіз формальної структури твору, специфіки його оповіді та композиції.

Аналіз композиції роману «Штіллер» показує, що цей твір складається з двох частин – «Штіллерових нотаток у в'язниці» та «Прокурорової післямови», які відрізняються змістом і формою. Текст нотаток розбито на сім окремих зошитів щоденника, які, на відміну від набагато меншої за обсягом, але щільнішої за побудовою післямови прокурора, мають фрагментарний характер. Реальний автор вдається до використання техніки літературного монтажу, специфіка якого дає змогу комбінувати поєднання окремих епізодів шляхом зміщення хронотопних площин і зміни наративних перспектив. Нотатки головного героя, який веде оповідь у першій частині роману під маскою містера Вайта, згруповані в окремі текстові блоки, які узагальнено висвітлюють переломні віхи в житті протагоніста.

У контексті фрагментарного характеру Штіллерових нотаток увага зосереджується також на тому, що зміст записів формулюється шляхом відстороненого протоколювання не тільки чужих розповідей, але й особистих споминів і фантазій протагоніста, непослідовне і асоціативне виникнення яких впливає на довільне розгортання нотаток. Оповідь про теперішнє у романі постійно переривається спогадами про минуле, що подаються у тексті у вигляді суміші правди та вигадок і порушують хронологічний перебіг дії.

У змісті першого, третього, п'ятого та сьомого зошитів нотаток подано відомості про перебування Штіллера у в'язниці й зафіксовано сучасну йому дійсність (осінь 1952 р.), окреслюючи одночасно вигадану ідентичність містера Вайта. Інші ж розділи щоденника, тобто другий, четвертий та шостий зошити – це протоколи чужих висловлювань, які знайомлять читача з минулим головного героя (1935–1950) й дають огляд його попереднього життя. Вони змальовують у непрямій мові ті події, які спричинили втечу Штіллера за океан, і зумовлюють виникнення у тексті явища наративної поліфонії, розщеплення наратора на голос автора, оповідача та розповідача.

Розподіл комунікативних зв'язків у тексті першої частини роману «Штіллер» окреслено так: М. Фріш, реальний автор твору, вигадує Штіллера як оповідного суб'єкта, який «відмовляється»

бути самим собою та виконує доручені йому наративні повноваження під маскою містера Вайта. Вдаючи, що він не Штіллер, оповідач нотаток створює таку наративну ситуацію, в якій містер Вайт спостерігає за собою зі сторони й розповідає про себе від третьої особи.

Текст «Прокурорової післямови» зосереджується на хронологічному висвітленні двох перших років Штіллера після звільнення з-під арешту (1953–1955). Прокурор Рольф доводить до відома свого експліцитного реципієнта тільки ті біографічні факти, які недавно минули. Його коментар відрізняється від Штіллерового щоденника невеликим обсягом тексту, простішою побудовою, хронологічним розвитком дії, скороченою удвічі кількістю персонажів і пропорційним веденням конкретної та абстрагованої оповіді.

Оповідна манера Рольфа подібна до тої, яку використано у першій частині роману. Рольф так само обмежений незначним обсягом знань про внутрішні переживання інших персонажів, а тому протоколює з тих інформаційних джерел, які у нього під рукою. До потенційних носіїв інформації прокурора належать листи і приватні розмови з Юлікою та Штіллером, а також нотатки з часів ув'язнення містера Вайта. Все це аналізується, зіставляється та переосмислюється оповідачем післямови, а згодом переказується у тексті з допомогою монологічних вставок і ремарок.

Окремим етапом літературознавчого аналізу роману «Штіллер» є дослідження його часових зв'язків та їх особливостей. Виділяються три рівні хронотопної організації тексту:

1. *Безпосередня дійсність оповідача*, тобто реальність Вайта, окреслена тривалістю попереднього ув'язнення. Вона помітна у тих частинах нотаток, які містять зауваги, коментарі та уточнення оповідача й подають його особисті роздуми, а також численні вставні новели-параболи.

2. *Минуле Штіллера*, яке відповідає періодам його життя з Юлікою й переповідається від імені Юліки, дружини Рольфа Сибіли та інших або подається з уст прокурора.

3. *Минуле містера Вайта*, тобто той життєвий період головного героя, який фіксується у його спогадах про Америку та Мексику й оповідається д-ру Боненблюстові, вартовому Кнобелю або просто подається у вигляді асоціативних ретроспекцій чи фантазмагорій протагоніста роману.

На основі аналізу роману «Штіллер» виявлено такі особливості «образу автора» у тексті Макса Фріша: фрагментарна композиція, монтаж оповіді, застосування різноманітних форм зображення, зміна форм нарації, поліфонічність нарації, використання різних типів наратора, чергування наративних перспектив, послідовне зміщення хронотопних площин та ін.

У третьому розділі «Проблема фальшивого образу людини: роман «Ното Фабер»» подано аналіз тексту роману, який проведено на основі схеми, запропонованої для вивчення роману «Штіллер». З допомогою порівняльного методу літературознавчого аналізу встановлено, що деякі особливості композиції роману «Ното Фабер» відповідають поодиноким елементам архітектоники роману «Штіллер». Подібність зафіксована насамперед на основі формального поділу роману «Ното Фабер» на дві частини – «Зупинка перша» та «Зупинка друга», а також завдяки аналогіч-

ному призначенню другої частини обох романів, у якій коментується зміна поглядів Штіллера та Фабера.

Романи схожі між собою також з огляду на використання у їх частинах техніки літературного монтажу. «Зупинка перша» і «Зупинка друга» роману «Номо Фабер» змонтовані між собою у загальну історію Вальтера Фабера, записану ним самим у формі репортажу та щоденникових нотаток епізодичного характеру. На відміну від «Прокурорової післямови», в якій відбувається зміна наративних суб'єктів і замість Штіллера виклад здійснює прокурор Рольф, оповідачем «Зупинки другої» в романі «Номо Фабер» залишається містер Фабер, який завершує нотатки з перспективи трагічних подій свого минулого, інцесту з дочкою Сабет та її передчасної загибелі.

Упродовж подальшого аналізу композиції роману «Номо Фабер» з'ясовується, що «Зупинка перша» Фаберівської історії висвітлює два головні періоди нарації оповідача, а саме часи його юності у Цюріху (1933–1936), що подаються у тексті твору у вигляді вставних історій асоціативно-ретроспективного характеру, та перебіг його недавнього минулого, події якого оповідач переживав з 25 березня по 7 червня 1957 р. Встановлюється також, що в деяких фрагментах оповіді першої частини роману Вальтер Фабер випереджає й порушує хронологію та логіку причинно-наслідкових зв'язків, забігаючи наперед й інформуючи свого експліцитного адресата про ті події, які оповідатимуться детальніше наприкінці другої частини роману.

«Зупинка друга» Фаберівської історії відрізняється від «Зупинки першої» не тільки змістом викладеної інформації, але й загальним настроєм, суб'єктивною манерою ведення оповіді, яка майже наскрізь просякнута безпорадністю перед важкою недугою та почуттям провини, що тяжіє над оповідачем від дня смерті Сабет. Загалом же в другій частині роману «Номо Фабер» виклад здійснюється від «іншої» людини, переродженого Вальтера Фабера, який відчув ціну людського життя.

У часовому та наративно-стильовому планах текстової організації, які досліджуються у рамках структурно-описового та порівняльного аналізу роману «Номо Фабер», з'ясовується, що другу частину твору скомпоновано майже так само, як і «Зупинку першу» Фаберівської історії. Тут, як і там, оповідь ведеться від першої особи і таким чином утворено текст, який дуже часто поділений на окремі текстові сегменти, відмежовані між собою або міжрядковим інтервалом та штриховою лінією, або поданням точного датування та зміни прямого шрифту курсивом. Прямий та курсивний шрифти використовуються оповідачем твору лише у другій частині роману і сигналізують, що занотований курсивом текст написаний від руки, а не на друкарській машинці.

Оповідь обох частин роману позбавлена цілісності та містить чимало текстових абзаців, які складаються лише з одного речення чи окремої репліки і таким чином впливають на загальну мелодіку інформаційного потоку чи фрази зокрема. Подібна лаконічність Фабера вказує на його оповідний прагматизм, який дає змогу говорити про стенографічний спосіб формулювання думок,

«збитих» докупи у звіт-сповідь не тільки ділового, але й приватного характеру. В описах природи Фаберівська оповідь відзначається точністю, вичерпністю та багатим фактологічним матеріалом, що свідчить про неабияку спостережливість оповідача.

Центральним лейтмотивом Фаберівської сповіді є особисті переживання, зокрема, почуття вини у смерті дочки. Це відчувається в особистих висловлюваннях Вальтера Фабера, якими він наголошує на своїй моральній вині у тому, що сталося зі Сабет. Своїми записами Фабер намагається звільнитися від почуття провини, а також від того внутрішнього запустіння, в якому перебував упродовж усього життя. Минуле і сучасне тісно переплетені у його нотатках і впливають на особливість ведення оповіді у першій частині роману, у якій оповідач роздвоюється у тексті на переживаюче та оповідне «Я», співіснуючи таким чином у трьох часових вимірах – минулому, сучасному і майбутньому власної оповіді, яка має присмак надмірної математичної точності та зарозумілості. Виділено три часові рівні роману «Ното Фабер»:

1. *Безпосередня дійсність оповідача*, яка збігається з часом оповіді двох зупинок Фаберівських нотаток і зафіксована термінами їх письмового впорядкування: 21. 06.–8. 07. 1957 р. (написання «Зупинки першої»), 19. 07.–25. 07. 1957 р. (написання «Зупинки другої»).

2. *Минуле Фабера та Ганни*, яке охоплює період від 1926 до 1953 р. і викладається здебільшого у ретроспективних пасажах твору, що вмонтовані в оповідь Вальтера Фабера про події весни–літа 1957 р. Сюди зараховуються роки тривалої розлуки Фабера та Ганни (1936–1957), роки навчання Фабера у Цюріху (1933–1936), час до 1933 р. (перший сексуальний досвід Фабера та його спогади про трансатлантичний переліт Ліндберга), а також репортажі про подорожі та мандрівки головного героя роману (25. 03.–18. 07. 1957 р.).

3. *Майбутнє Фабера та Сабет*, представлене у заувагах оповідача, які випереджають дію, про те, що Сабет – його дитина, котрій судилося померти, а також, що сам Фабер невиліковно хворий і врятувати його неможливо.

Друга частина роману «Ното Фабер» розглядається як текст, у якому є дві основні форми зображення – щоденник і повідомлення, де змінено ставлення оповідача до своєї оповіді. Щоденникові фрагменти «Зупинки другої» написані оповідачем від руки й інформують читача про перебування головного героя у лікарні. Доповнені розширеною біографією Ганни та роздумами Фабера над призначеною йому операцією вони, як правило, не виходять за межі фабульного та розповідного часу, а відповідають часовій дійсності оповідного суб'єкта, який у цьому випадку розповідає про те, що безпосередньо переживає. Інша ситуація виникає, коли щоденник Вальтера Фабера змінюється повідомленням про його другу довготривалу подорож до Афін, яку він здійснює, відвідуючи по дорозі Нью-Йорк, Гватемалу, Каракас, Гавану, Дюссельдорф і Цюріх. Уже саме датування цієї подорожі (1. 06.–19. 07. 1957 р.) вказує на те, що оповідач занотовує машинописом ті події, які відбувалися з ним після смерті Сабет і до початку його перебування у лікарні.

Розвиток дії у другій частині твору позбавлений звичної інтенсивності. Він не відзначається переломними моментами сюжету і не знайомить читача з чимось, що могло б змінити його думку про головного героя. Той факт, що смертельно хворий Вальтер Фабер опиняється у лікарні, можна розглядати як закономірну розв'язку його життя. Будучи оповідачем «Зупинки другої» роману, Вальтер Фабер живе подіями свого минулого і лише час від часу думає про майбутнє. Він свідомий того, що його життя минуло, залишивши лише епізоди на фотографіях та німих кіноплівках. У ніч перед операцією Фабер заповідає знищити усі свої папери, аж до нотаток, листів і записників, оскільки усі вони неправдиві та не дають вичерпної інформації про його особистість. Головний герой зрозумів, що змарнував життя, яке могло б скластися по-іншому. Резигнація та втрата надії на щось краще доповнюють почуття провини Фабера і залишають порожнечу у його душі.

Характерними рисами «образу автора» у романі «Ното Фабер» є фрагментарна композиція, монтаж оповіді, застосування різноманітних форм зображення, текстова сегментація, ведення оповіді від першої особи, роздвоєння оповідача на переживаюче та оповідне «Я», стислість формулювань, сповідальний характер оповіді, суб'єктивний спосіб ведення нарації, логіка і хронологія викладу подій в одних моментах оповіді та порушення причинно-наслідкових зв'язків в інших.

Четвертий розділ дослідження **«У світі власних вигадок: роман «Назву себе Гантенбайном»** присвячений аналізу найскладнішого роману М. Фріша. Висхідний пункт твору принципово відмінний від попередніх Фрішевих романів. Його композиція складається з великої кількості надуманих розповідей-мініатюр безіменного наратора, в яких він моделює можливі варіанти свого життя, уявляючи його у власній свідомості. У пошуках себе «Я»-оповідач роману вигадує три персонажі чоловічої статі – «сліпого» Тео Гантенбайна, історика мистецтва Фелікса Ендерліна та інженера-будівельника Франтішека Свободу, які діють в уявних історіях, і з якими він себе по черзі ототожнює.

Усі персонажі, які вигадує «Я»-оповідач, виконують важливу композиційну роль у романі і є носіями його окремих фрагментарних елементів і сюжетних ліній. Складній композиції роману «Назву себе Гантенбайном» відповідає ускладнений сюжет, компоненти якого не пов'язані між собою, а радше роз'єднані на три сюжетні лінії, що розгалужуються, перехрещуються й переплітаються у процесі розвитку й вирішення художніх конфліктів. Фігури Ендерліна і Свободи істотно поступаються своєю наративною активністю динамічнішому Гантенбайну, який у багатьох сценах твору перебирає на себе функції оповідача, домінуючи у певних моментах розвитку дії.

У межах кожної з трьох сюжетних ліній роману частими є текстові вставки оповідача, зокрема, видіння, параболи, казки, бувальщини і т. ін., які вплетені у сюжет на основі їх тематичної або контекстуальної подібності до тих подій, що уявляються оповідачем у процесі гри з власною фантазією і становлять позафабульну основу життєвих епізодів з участю Гантенбайна,

Ендерліна та Свободи. Крім того, усі фрагменти, а їх у тексті 94, йдуть один за одним у тій нехронологічній послідовності, у якій наводяться оповідачем, а тому дуже часто повторюються у певних варіаціях майже з тим самим змістом. Повтореннями відзначаються сцени з перебуванням Ендерліна у лікарні, його спогади про ніч у Лілі, дружини Свободи, а також описи покинутого помешкання.

Вигадки оповідача, яких найбільше у романі, мають безпосередній вплив на специфічну архітектоніку «Гантенбайна» і призводять насамперед до того, що категорії емпіричного часу, який фіксує безпосередню дійсність оповідача, у цьому творі майже немає. Іноді вона виявляється лише у тих текстових фрагментах, у яких «Я»-оповідач твору «пробуджується» від своїх сугестій та повертається до дійсності. Крім двох конкретних років (1942 – Пік Кеш, 1961 – політ першої людини в космос), які вираховуються на основі окремих текстових натяків, роман «Назву себе Гантенбайном» не містить жодного іншого подання фабульного часу і є твором, у якому дія розглядається не як хронологічна послідовність, а як минуле, яке не можна повторити.

Оповідна структура роману складається з двох наративних рівнів: первинного рівня оповідача від першої особи та вторинного рівня змішаної нарації від першої та третьої особи, яку наратор веде від імені своїх фіктивних двійників Гантенбайна, Ендерліна та Свободи. Коли «Я»-оповідач твору висловлюється від себе або ж коли він цілковито уподобнюється до вигаданих осіб, то оповідь у романі ведеться від першої особи, і навпаки, розповідь від третьої особи започатковується ним, зокрема, тоді, коли він спостерігає за фігурами збоку, прагнучи таким чином поновити свою втрачену перед тим об'єктивність.

Дослідження окремих оповідних фрагментів тексту показує, що дворівнева структура нарації залишається актуальною упродовж усього процесу розгортання оповіді в романі і дає змогу «Я»-оповідачеві апробувати різноманітні ролі та ситуації, в яких шляхом перевтілення з одної особи на іншу виникає множинність різноманітних життєвих версій та можливостей, що роблять видимими ігрові дії оповідача. Наративна гра оповідного суб'єкта твору виявляється, зокрема, на основі часткової присутності авторського голосу у тексті, який відчутний у низці дидактичних коментарів та вставних новел.

Оповідь від першої особи помітно домінує у цьому романі і є центральною для його нарації. З її допомогою безіменний оповідач висловлює власні думки, наміри та спостереження, а також стверджує своє існування у тексті. Без своїх літературних личин оповідач роману «Назву себе Гантенбайном» залишається цілісним суб'єктом, абстрактним та функціональним, і використовується реальним автором насамперед для того, щоб інтегрувати у ньому несталу кількість життєвих варіантів та наративних перспектив. Коли оповідач перевтілюється у героїв вигаданих історій і проектує зображення своєї екзистенції у ролі Гантенбайна, Ендерліна та Свободи, у тексті створюється ситуація наративного розщеплення художнього суб'єкта, при якій граматична форма

викладу подій коливається між оповіддю та розповіддю. В описах таких образних змін починається паралельне співіснування «Я»-оповідача та його вигаданої ролі сліпого, роздвоєне побутування яких стає помітним у тексті внаслідок регулярного чергування між першою та третьою особами. Відтак суб'єкт без окулярів або існуюче поза своїми вигадками реальне «Я» є втіленням анонімного оповідача, в той час, як «сліпий» Гантенбайн репрезентує його розповідний антипод тощо. Саме інсценоване очуднення від фігур Гантенбайна, Ендерліна та Свободи робить іноді можливим подальше ведення оповіді у романі, а тому присутнє у тексті в усіх, навіть у найдрібніших випадках рольових змін.

Аналіз «образу автора» у романі «Назву себе Гантенбайном» переконує в таких його особливостях: трилінійний сюжет, дворівнева нарація, монтаж оповіді, застосування різних форм зображення, текстова сегментація, ведення змішаної оповіді, наявність безіменного «Я»-оповідача, об'єктивний спосіб ведення нарації, наративна гра оповідного суб'єкта, фіктивний характер оповіді, присутність авторського голосу, порушення причинно-часової послідовності окремих подій, домінування у тексті відносного датування над точним тощо.

У **висновках** узагальнюються результати дослідження. Загальний науково-критичний аналіз категорії «образ автора» дає змогу встановити, що «образ автора» є найвищою ієрархічною фігурою у структурі художнього тексту, яку доцільно вивчати в контексті багатоаспектного підходу до аналізу її специфіки, тобто поряд з іншими елементами та рівнями структури будь-якого наративного тексту. Вивчення категорії «образ автора» відбувалося здебільшого у межах паралельного дослідження інших учасників літературної комунікації і проводилося у кількох напрямках, серед яких найважливішими були насамперед ті, які давали можливість розглядати «образ автора» як поняття рівнозначне імпліцитному авторові. Елементарною текстовою одиницею, яка несе у собі відображення «образу автора», є висловлювання суб'єкта мовлення, що зберігає певну форму наративного зображення (розповідь, опис, повідомлення, розмірковування, монолог, діалог і т. ін.) та витримує відповідну точку зору або наративну перспективу.

Комплексний аналіз «образу автора» містив п'ять проблемних аспектів, з допомогою яких він розглядався як:

- 1) центральна категорія текстового аналізу, яка об'єднує в єдиному дослідженні лінгвістичний, стилістичний і літературознавчий підходи до вивчення прозового тексту та виявляється у співвідношенні абстрактного, наративного і фабульного рівнів естетичної комунікації;
- 2) об'єднувальний центр, що сполучає усі суб'єктні свідомості літературного тексту та обумовлює принципи їх естетичного сприйняття;
- 3) ментальний посередник між соціально-лінгвістичними і літературно-стилістичними категоріями, синхронічними і діахронічними процесами розвитку художньої літератури;

- 4) необхідний корелят, що визначає специфіку використання мовних і художніх засобів на трьох рівнях літературного тексту;
- 5) базова характеристика прозового твору, яка свідчить про літературно-мистецькі особливості останнього, виказуючи у такий спосіб оригінальність художнього методу письменника, його стилістичний «почерк».

Оскільки категорія «образ автора» об'єднує цілий спектр внутрішніх текстових характеристик, її класифіковано на основі таких трьох принципів: спосіб нарації (суб'єктивний – об'єктивний), форма нарації (оповідь – розповідь), тип наратора (від першої – третьої особи).

Аналіз романів «Штіллер», «Ното Фабер» і «Назvu себе Гантенбайном» продемонстрував, що М. Фріш часто вдається у цих творах до використання змішаної нарації та рухомої фізично-просторової точки зору, репрезентуючи читачеві варіанти різних наративних ситуацій. Така зміна планів і оповідних перспектив поєднує сміливий експеримент і своєрідну гру зі свідомістю читача, втілюючи тим самим дуже важливий для модерністської парадигми принцип генерації дискурсивних смислів шляхом поліфонічного оформлення текстової нарації. Фрішеві романи мають чимало подібних характеристик, зокрема, складну композицію, фрагментарну побудову тексту, використання техніки літературного монтажу, ведення багатопланової нарації, застосування різноманітних форм зображення, порушення хронологічного викладу подій та ін., які вказують на художню спорідненість розглянутих текстів, їх часткову формальну аналогічність.

У підсумку дослідження можна зробити висновок, що «образ автора» охоплює усі аспекти системи текстового аналізу і допомагає досягнути формальну та смислову організацію художнього твору. Результати аналізу романів М. Фріша показали, що особливості категорії «образ автора» кожного окремого роману дають можливість поставити їх в один ряд з іншими творами того ж письменника, а також сприяють його контекстуальному сприйняттю у межах певного літературного напрямку чи школи. Складність змістової та формальної структури тексту відображається у багаторівневій специфіці категорії «образ автора» і робить її вагомим інструментом аналізу та зіставлення різноманітних текстових структур.

Дисертаційне дослідження залишає осторонь низку питань, які пов'язані з проблемою модифікації «образу автора» в літературному творі. Повнішого вивчення потребує, наприклад, система видозмінених конфігурацій наративних ситуацій у тексті, а також можливості їх одночасного співіснування. Доцільним для подальших досліджень був би глибший порівняльний аналіз прози М. Фріша, що дозволило б з'ясувати, яким чином його твори співвідносяться між собою. Це також дало б змогу визначити модифікаційні межі категорії «образ автора» і встановити, наскільки видозміненою вона може бути у різних прозових жанрах одного з найяскравіших німецькомовних письменників Швейцарії.

Основні положення дисертації викладено у таких публікаціях:

1. *Яремко Р. В.* Особливості оповідної структури роману Макса Фріша «Назву себе Гантенбайном» // Іноземна філологія. – 2001. – № 112. – С. 409–417.
2. *Яремко Р. В.* Проблема літературної комунікації та спроби її міждисциплінарного вивчення // Слово і час. – 2004. – № 4. – С. 7–17.
3. *Яремко Р. В.* Реальний автор та його втручання в оповідну структуру роману Макса Фріша «Штіллер» // Вісник Львівського університету. Серія іноз. мови. – 2005. – № 12. – С. 313–322.

Додаткові публікації:

1. *Яремко Р. В.* Чотири класики німецькомовної літератури Швейцарії в українській рецепції (Готфрід Келлер, К. Ф. Маєр, Макс Фріш, Фрідріх Дюрренматт) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції. – Львів, 2003. – Т. CCXLVI. – С. 96–106.
2. *Jaremko R.* Besonderheiten der Erzählweise im Roman «Mein Name sei Gantenbein» von Max Frisch // Bayerisch-ukrainische Germanistentagung an der Ukrainischen Freien Universität: Dokumentation einer internationalen Konferenz. – München; Lwiw: ПАІС, 2003. – S. 162–168.
3. *Jaremko R.* Frisch alias Stiller: Die Stimme des realen Autors im Roman «Stiller» von Max Frisch // Збірник матеріалів «Другого Українсько-баварського конгресу германістів у Львівському національному університеті імені Івана Франка». – Львів: БаК, 2004. – С. 105–110.
4. *Jaremko R.* Erzählen und Beichten zugleich: über Max Frischs Roman «Homo Faber» und seine narrative Struktur // Збірник матеріалів «Третього Баварсько-українського конгресу германістів в Українському Вільному Університеті». – Мюнхен; Львів: БаК, 2005. – С. 175–179.

АНОТАЦІЯ

Яремко Р. В. Образ автора як форма експресивно-сміслової оповіді у прозі Макса Фріша. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – теорія літератури. – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. – Тернопіль, 2006.

У дисертації досліджуються загальні закономірності онтології «образу автора» як найвищої ієрархічної фігури в структурі художнього тексту шляхом комплексного аналізу романів Макса Фріша «Штіллер» (1954), «Номо Фабер» (1957) і «Назву себе Гантенбайном» (1964). У роботі здійснюється спроба визначити головні особливості цієї естетичної категорії, встановити її типи та форми виявлення у тексті художнього твору. Окреслюється комплексна модифікація моделі літературної комунікації, що дає змогу системно представити усіх учасників внутрішніх і зовнішніх комунікативних актів як складових процесу утворення об'єднувального центру текстової структури з її базовими характеристиками. Виявлення та огляд характерних особливостей «образу автора» розгортається на основі аналізу композиції та оповідної структури романів М. Фріша і сприяє наочному відображенню його функцій у тексті прозового твору.

Ключові слова: «образ автора», модель літературної комунікації, комунікативні акти, текстова структура, оповідна структура.

RESUME

Yaremko R. V. The Author's Implicit Image as the Form of the Expressively-Meaningful Narrative in the Prose of Max Frisch. – Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philological Sciences, Speciality 10.01.06 – Theory of Literature. – The Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University in Ternopil. – Ternopil, 2006.

The thesis deals with the analysis of the author's implicit image with regards to the three novels of Max Frisch, namely, «Stiller» (1954), «Homo Faber» (1957) and «Mein Name sei Gantenbein» (1964). The dissertation demonstrates the definition of this esthetic category, establishing its types and forms that are found in the text of the creative work. The thesis endeavours to deduce the complex modification of the model of literary communication, which allows to represent systematically all the participants of the internal and external acts of communication as parts of the complex process that creates a consolidated core of the textual structure with its fundamental characteristics. The exposition and overview of the characteristic particularities of the author's implicit image are based on the compositional and narrative structural analysis of Max Frisch's novels. This facilitates the obvious representation of its functions in the text of the prosaic work.

Key words: the author's implicit image, model of literary communication, communicative acts, textual structure, narrative structure.

АННОТАЦИЯ

Яремко Р. В. Образ автора как форма экспрессивно-смыслового повествования в прозе Макса Фриша. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.06 – теория литературы. – Тернопольский национальный педагогический университет имени Владимира Гнатюка, Тернополь. – 2006.

Диссертация посвящена исследованию общих закономерностей онтологии «образа автора» как высшей иерархической фигуры в структуре художественного текста средством комплексного анализа романов Макса Фриша «Штиллер» (1954), «Номо Фабер» (1957) и «Назову себя Гантенбайном» (1964). В работе предпринята попытка установить главные особенности этой эстетической категории, определить типы и формы её выражения в тексте художественного произведения. Предложено комплексную модификацию модели литературной коммуникации, что дало возможность системно представить всех участников внутренних и внешних коммуникативных актов как составных процесса создания консолидирующего центра текстовой структуры с её фундаментальными характеристиками. Обоснование и обзор характерных особенностей «образа автора»

осуществляется на основе анализа композиции и повествовательной структуры романов М. Фриша и способствует наглядному отображению его функций в тексте художественного произведения.

Изучение «образа автора» в соотношении с иными текстовыми категориями ведётся в нескольких направлениях. Важнейшими из них являются рассмотрение «образа автора» как высшей категории в субъективной организации произведения; как посредника между языковой и внеязыковой реальностью; как ядра, которое определяет особенности каждого конкретного произведения и как центра, в котором скрещиваются и синтезируются все художественные приемы словесного искусства. «Образ автора» конкретного художественного текста изучается на фоне современных социально-языковых явлений и поэтики литературной школы, а также исследуется как категория, которая становится посредником между языковой и внеязыковой реальностью, синхроническими и диахроническими процессами развития литературы.

В результате исследования удалось установить, что «образ автора» – главная обобщающая категория повествовательного текста, которая присутствует на трёх уровнях художественного произведения и определяет его индивидуальные особенности. Элементарной текстовой единицей, в которой отражается «образ автора», является высказывание, отрезок речевого потока, ограниченный сменой субъектов речи. В пределах высказывания сохраняется одна определенная форма изображения (повествование, описание, рассуждение и т.д.) и выдерживается определённая точка зрения (рассказчика, повествователя, персонажа, голоса автора). Высказывание изучается, с одной стороны, в его связи с другими высказываниями – при объединении различных типов речи в один языковой дискурс или при разделении речевых партий разных субъектов повествования, с другой стороны. Выделение высказывания в качестве элементарной единицы отображения «образа автора» обусловлено его непосредственной связью с субъектом повествования как наиболее крупным компонентом собственно языковой организации текста.

Функционально-имманентный анализ романов М. Фриша показал, что в своих произведениях писатель очень часто использует многоплановую форму повествования, которая дает ему возможность моделировать разные повествовательные ситуации. Исследование речевой структуры романов определило, что использование различных субъектов повествования может происходить: 1) в динамике эмоциональной партитуры рассказа, в изменении модальности повествования; 2) в чередовании разностилевых отрезков, связь и движение которых образует единую повествовательную конструкцию; 3) в предпочтении одних типов и форм речи другим, в последовательности и мотивации соположения высказываний. Подобные варианты языкового моделирования, а также смена планов изображения и объединение разных повествовательных точек зрения базируются у М. Фриша на смелом эксперименте и своеобразной игре с воображением читателя, порождая таким образом очень важный для модернизма принцип образования дополнительных смыслов в тексте путём полифонического оформления повествования. «Образ автора» анализируемых рома-

нов имеет немало сходств и похожих характеристик, например, сложную композицию, фрагментарность текста, использование техники литературного монтажа, ведение смешанного повествования, использование различных форм изображения, нарушение хронологического изложения событий и др., которые указывают на художественное родство этих текстов, их частичную формальную аналогичность.

Делается вывод о значимости категории «образ автора» в системе комплексного анализа художественного произведения. Благодаря ей лишаются обособленности лингвистический, стилистический и литературоведческий подходы к изучению текста: лингво-стилистический анализ основывается на исследовании языкового материала, а литературоведческие изыскания непосредственно ориентируются на выявление организационных особенностей текста. Разнообразие специфики «образа автора» каждого конкретного произведения дает возможность поставить его в контекст творчества самого писателя, литературного направления или школы. Сложность содержательной и формальной структуры текста отражается в категории «образ автора» и делает её плодотворным инструментом анализа текста как при изучении его линейного развёртывания, так и при исследовании дистантных сопоставлений различных элементов текстовых структур.

Ключевые слова: «образ автора», модель литературной коммуникации, коммуникативные акты, текстовая структура, повествовательная структура.