

думку, що комуністична партія – це пристановище розпусників, п'яниць і загалом представників маргінальних шарів суспільства.

Завдання текстових включень у літературі модернізму – збільшити смислове навантаження, виразність, підкреслити авторську інтенцію. Цей стилістичний прийом активно використовувався Миколою Хвильовим, оскільки для нього художнє слово несло насамперед виховну функцію – плекання вдумливого, допитливого і культурно ідентифікованого читача, а відтак і громадянина. Гра на смислах сказаного і неказаного розгортається на усіх рівнях тексту, що окреслює перспективу подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Научный редактор П. Е. Бухаркин. - СПб.: Изд - во С. - Петерб. Ун-та, 1999. - 444с.
2. Безхутрий Ю. «Жіночий мотив» в оповіданні М. Хвильового «Лілолі»: інтертекст і інтерпретація // Вісн. Харк. ун-ту. Сер. філол. - № 491. – С. 554 – 558.
3. Безхутрий Ю. Интертекстуальність в українській неobarоковій прозі 20-х років (новели «Кіт у чоботях» і «На глухій шляху» М. Хвильового) // Вісн. Харк. ун-ту. Сер. Філол. – 2000. - № 473 . – 254.
4. Вечірко О. Правда про замкнений простір (М. Хвильовий і Б. Пільняк) // Слово і час. - 1992. - № 12. - С. 33 - 36.
5. Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович). Олександр Довженко // Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович). Усмішки. - К.: Дніпро, 2001. - С. 91 - 95.
6. Гриценко О. «Іван Іванович»: текст і контекст // Вітчизна. - 1989. - №2. - С. 136-142
7. Гудзь О. Рецидиви Дмитрія Карамазова (До проблеми «Хвильовий і Шевченко») // Слово і час. - 1999. - №3. - С. 24 - 28.
8. Кеба О. Принципи композиційної організації в прозі М. Хвильового і А. Платонова („Санаторійна зона" і „Котлован") // Питання літературознавства. Наук. зб. - Чернівці. - Вип. 6. - 2000. - С. 94 - 103.
9. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т 1./ Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608с.
10. Любченко А. Образа // Любченко А. Вибрані твори /Передмова Л. Пізнюк. - К.: Смолоскип, 1999. - С. 163 - 235.
11. Муслієнко О. «Вступна новела» Миколи Хвильового: варіанти інтерпретаційних кодів // Наукові записки НаУКМА. Серія Філологія. - К.: Стило, 1999. - Т. 17. - С. 50 - 54.
12. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды: Пер. с исп. / Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича. 2-е изд. -М.: Весь мир, 2000. - С. 43 - 163.
13. Плющ Л. 1 < 3, але Кантор мав рацію... // Сучасність. - 1993. - № 10. -С. 139-154.
14. Плющ Л. Дещо про запахи слів Миколи Хвильового //Сучасність. - № 7-8. -1983. - С.76 - 83.
15. Плющ Л. Каббалістична символіка у Хвильового //Філософська і соціологічна думка. - 1994. - № 1 -2. - С. 59 - 73.
16. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. - М.: Аграф, 2001.-608 с.
17. Сулима М. «Горняк республіка» Сковороди і «Загірна комуна» М. Хвильового // Слово і час. - 1994. - № 2. - С. 43 - 48.
18. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. - М.: Агар, 2000. - 280 с.
19. Фашенко В. „Чия правда, чия кривда?.." Тарас Шевченко і Микола Хвильовий // Літературна Україна. - 1992. - 27 лютого. - С. 3
20. Хвильовий М. Твори: У 2 т. - К.: Дніпро, 1990. - Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка; Передм. М. Г. Жулинського. - 650 с.

ГЕРОЙ, ПЕРСОНАЖ У СТРУКТУРІ ДІАЛОГІЧНОГО НАРАТИВУ

Літературознавчі категорії “персонаж” і “герой” – добре відомі, ними часто послуговуються, але вони не мають однозначного трактування. Терміном “персонаж” рекомендують означувати не всіх осіб, що зображуються, а тільки другорядних. Категорія “герой” вужча за змістом: герой – це позитивний образ людини. В літературознавстві тривалий час

панувала думка, нібито існує “привілейований” клас персонажів (героїв позитивних, головних) і непривілейований (героїв негативних, другорядних). Однак у багатьох творах неможливо провести чітку межу між позитивними і негативними героями, так само, як і між головними та другорядними. Йдеться про розмивання позитивних і негативних рис характеру суб’єкта нарративу. Безумовно, кожен персонаж – незайвий, адже його присутність – структурний факт, наявність якого виправдана вже тому, що в статусі елемента форми він може апелювати до сенсу поза собою.

Щодо термінів “характер” і “герой”, то перший не рекомендують застосовувати до слабо індивідуалізованих чи підкреслено деіндивідуалізованих образів людей, другий – до явно негативних персонажів. Щоправда, на позначення головного негативного персонажа, протагоніста, в системі образів існує категорія антигероя, історію виникнення якого в українській літературі починають десь із 20 рр. ХХ ст., зокрема з новели М. Хвильового “Я (Романтика)”. Підстави — морально-філософські [7, 710]. Однак психологічний процес прояву водночас “темної” і “світлої” сторін людської душі фіксує ще М. Коцюбинський у “Цвітові яблуні”, ще раніше – І. Нечуй-Левицький та Панас Мирний.

Основним принципом у розмежуванні “персонажа” і “героя”, за Б. Томашевським, є “головне-другорядне”. Тобто в тексті існує “задане емоційне ставлення до героя”, що виступає як “факт художньої побудови твору”. Герой не потребує “перетлумачення” за ідеологічними критеріями, адже в іншому випадку може постати “зовсім нездоланна стіна між читачем і твором”. Персонаж, найяскравіший і емоційно виражений, стає героєм. “Герой – це особа, за якою з найбільшою напругою і увагою стежить читач, збуджуючи в нього співчуття, радість і горе” [9, 201]. Крім того, Б. Томашевський вирізняє ще й позитивні та негативні типи героїв, адже вони – необхідний елемент фабульної побудови.

У літературознавчому словнику-довіднику зазначається, що “сміслові наповнення поняття “герой” включає такі моральні чесноти, як відвага, хоробрість, самовідданість (чи навпаки), концентрація типових для свого часу якостей, виділення з-поміж мас. Герой широко і всебічно зображений, наділений яскравим характером, включений у соціальний, національний, історичний контекст”. Отже, герой повинен бути носієм лише позитивних рис, “правити за зразок читацькій аудиторії”. Термін “персонаж” трактується так: “експресивно нейтральне поняття, яке означає постать літературного твору з будь-якими психологічними, особистісними якостями, моральними, ідеологічними, світоглядними переконаннями”. Зауваження, що це ще й “постать як текстуальна позиція, антропоморфологічно окреслена” [5, 159;547]. небагато додає до загалом окресленої картини.

Звичайно, для літератури соціалістичного реалізму питання про позитивного героя мало принципове значення. Тут соціально активній особистості, людині-борцю відводилися авангардні позиції. Існував чіткий поділ на героїв позитивних, ідеальних і на гранично негативних. Цю категорію метод соцреалізму осмислив по-своєму, покладаючи на нього ідеологічні, моральні зобов’язання, оскільки читач був не просто реципієнтом, а згідно із суспільно-перетворювальною доктриною – він частина проекту, і, в кінцевому рахунку, функції радянської літератури (як і всієї радянської культури) полягали найперше в цьому “перековуванні людського матеріалу.

В аспекті тенденції – дифузії чітких меж позитивного і негативного в сутності персонажа – постає постмодерністський метафоричний термін “смерть суб’єкта”, що виокремлюється в радикальнішу версію – “смерть героя”, тобто центрального персонажа, який фокусує на собі семантичний простір нарративу. Річ у тім, що формується нова теоретична модель людини, заснована на децентрації “я” у сфері колективного несвідомого. Нормативний ідеальний образ перестає існувати, він “застарів” внаслідок соціальних і культурних змін, однак новий тип людини краще пристосований до цих змін. Письменників цікавить уже не конкретна людина, а сам феномен людини. Звідси – посилена увага сучасної прози до розумової та моральної потворності, психопатії, руйнівної суті людини.

З цього приводу О. Поліщук зазначає, що майже вся сучасна українська проза (Г. Пагутяк, Є. Пашковського, О. Ульяненка, Ю. Издрика, Ю. Андруховича та ін.) “відбиває характерну для постмодерного світогляду кризу особистісного начала, руйнує традиційний образ персонажа як автономної індивідуальності. В сучасному літературознавстві переглядається поняття “герой твору”, оскільки воно стає тотожне більш нейтральному терміну “персонаж” – адже образ героя як психологічно та соціально детермінованого характеру піддається деструкції” [11, 70].

Отже, йдеться про зміну кута зору щодо категорії “персонаж”, тобто не про розмежування понять “герой” і “персонаж”, їхню ієрархізацію (адже традиційно перший термін означає “позитивну” особу і входить в обсяг другого поняття, яке є родовим), а про їхню функціональність.

Найкраще з’ясувати це питання з текстуальних позицій, а саме: розглядати персонаж як складний, багатокомпонентний феномен, що знаходиться на перетині різних аспектів того комунікативного цілого, яким є художній твір. Інакше кажучи, якщо для традиційного літературознавства особа за морально-філософським, естетичним, етичним критеріями кваліфікується як герой чи персонаж, то для наратології – це перш за все текстуальна позиція. Персонаж – і елемент наративної структури, і власне структура з певними функціями. Їх дві: дії і комунікації [8, 90–91].

Н. Фрай подав класифікацію літературних творів не за моральною ознакою, а залежно від здатності героя до дії, яка може бути більшою, меншою чи приблизно рівною із читачевою. Тобто, “якщо герой не перевершує ні інших людей, ні власне оточення, то він є одним із нас: ми ставимося до нього, як і до звичайної людини, і вимагаємо від поета виконувати ті закони правдоподібності, які відповідають нашому власному досвіду. Це – герой низького міметичного модусу, перш за все – комедії і реалістичної літератури. Вислови “високий” і “низький” не стосуються порівняльної цінності творів, а вживаються умовно, ...умовно вирізняються “високі” й “низькі” течії. На цьому рівні автору часто буває важко зберегти поняття “герой” в його строгому значенні” [12, 233]. Такий підхід свідчить не про ідеалізованого героя, а лише про “учасника” дії.

Класична трагедія знала тільки “акторів”. “Персонаж був простим агентом дії, не володів нічим, крім імені; пізніше він набув психологічної плоти, перетворився на індивіда, в “особистість”, одним словом – в самостійну “істоту”, що сконструйована до і незалежно від здійснюваних ним вчинків; позбувшись підпорядкованої відносно сюжетної дії ролі, персонажі стали втілювати психологічну субстанцію” [1, 406].

Персонажів у ролі *drumatis personae* розглядав А.-Ж. Греймас, поділяючи розповідний текст на зовнішній та іманентний рівні. Іманентний рівень дослідник називає розповідною граматикою, яку, своєю чергою, підрозділяє на фундаментальну й поверхову. У поверховій граматиці він виокремлює рівень предметної маніфестації і рівень антропоморфних дій. Генетично такий поділ суголосний концепції В. Проппа, який з’ясує у “Морфології казки” “постійні” і “змінні” величини казкової нарації. Дослідник провів принципову межу між персонажами казки та їхніми вчинками як змінними величинами і діючими особами та їхніми функціями як величинами “постійними”. Вчинки персонажів у зображеній конкретності можуть бути найрізноманітнішими, здійснюватися різними засобами і безкінечно “переходити” із казки в казку. Але всі вони можуть бути розподілені за різними групами залежно від функції, яку виконують. У таку ж залежність В. Пропп поставив персонажів і дійових осіб. Як і вчинки, конкретні персонажі можуть бути “перехідними”, змінюються лише необов’язкові атрибути (вік, стать, зовнішній вигляд і т. ін.).

Проппівським поняттям “персонаж” і “вчинок” у А.-Ж. Греймаса відповідають терміни “*akteur*” і “*action*”. Стосовно “постійних” величин він уживає вислови, аналогічні проппівським, а саме: зберігає термін “функція”, а “дійових осіб” означає як “діячів” чи “актантів” (*actants*), розглядаючи їх у ролі інваріантів стосовно конкретизованих персонажів і вчинків. Дійові особи й функції у В. Проппа належать до сюжетного рівня казки як жанру, а “актанти” й “функції” А.-Ж. Греймаса семантично необмежені й належать до логічного рівня антропоморфних дій, до того ж сам цей рівень мислиться автором як сюжетна логіка будь-якого розповідного тексту. Якщо, наприклад, персонаж визначається як шкідник, то і його функція повинна бути представлена як шкідництво.

Таким чином, специфіка функції (F) виводиться А.-Ж. Греймасом зі змісту “актанта” (A) і навпаки. Це дало автору змогу створити формулу “простішого розповідного висловлювання” (*enonce naratif*): $EN=F(A)$. Таке розуміння функцій дозволяє А.-Ж. Греймасу виділити й відповідний набір “діячів” – побудувати структурну модель “актантів” на основі модальних відношень, якими вони взаємопов’язані. Суб’єкт (наприклад, герой) намагається заволодіти об’єктом (чимось або Кимось), що зумовлює рух. Суб’єкт є і отримувачем (адресатом) об’єкта, адже прагне здобути його для себе; але адресатом може бути й інша особа чи колектив, для яких діє суб’єкт. Далі повинен з’явитися передавач (адресант) об’єкта. Насамкінець на шляху до

оволодіння об'єктом герой зіштовхується з противником (особа, група осіб, об'єктивні обставини, власна слабкість і т. ін.), що перешкоджає йому досягнути мети, і з помічником, який сприяє її досягненню.

Будь-який із дійових персонажів світової літератури грає, за А.-Ж. Греймасом, одну із вказаних ролей, тобто є “актантом” і виконує відповідну функцію. Різні персонажі при цьому можуть виконувати одну і ту ж функцію. Отже, рівень “антропоморфних дій” охоплює “актантів”, що зв'язують їхні модальні відношення і функції; крім того, рівень передбачає наявність руху від одного стану до іншого, до того ж рух цей обов'язково проектується на часову вісь, “темпоралізується”.

А.-Ж. Греймас уточнює, що актант – “це не тільки назва певного аксіологічного змісту, але також і класоматична основа, що відкриває можливість деякого процесу: закладений в актанті силі інерції він зобов'язаний своєму модальному статусу, і ця сила протиставляє актанта функції” [2, 133].

Рівень “дій” за Р. Бартом теж безпосередньо пов'язаний із персонажем, адже підтримує тезу про агентів дії, а не особистостей. Таким чином, унеможлиблюється поділ на головних і другорядних героїв. Якщо будь-яка послідовність подій має двох персонажів, то в ній присутні дві перспективи чи два визначення одного і того ж вчинку (те, що для одного добро, для іншого зло), і тому другорядний персонаж стає героєм власної сюжетної послідовності. Саме тому Р. Барт пропонує розглядати персонажі, як А.-Ж. Греймас, тобто залежно від того, що вони роблять (звідси й назва – актант, тобто “синтаксична позиція”), але не в розумінні конкретних вчинків, які становлять нижній рівень сюжету, а як основу розповідного праксису (бажати, повідомляти, боротися). Такі персонажі набувають сенсу (є зрозумілими) тільки тоді, коли вони інтегруються в рамках третього рівня (за Р. Бартом – “розповіді”) [1]. Персонажів, що виконують певне коло дій і змінюються від одного художнього тексту до іншого, А.-Ж. Греймас називає акторами.

Цим терміном послуговуються і нараторологи. На їхню думку, актор – “абстрактна категорія, одна із функцій розповіді чи інстанцій акта художньої комунікації. Залежно від ступеня абстрактності, вони мають різні функції. Якщо акторів можна визначити у межах одного конкретного художнього тексту, то актант, які є класами акторів, піддаються визначенню лише за умови врахування корпусу всіх (попередньо взятих) текстів.

Як зазначається в енциклопедичному довіднику, “на найвищому рівні нарації (рівні маніфестації) актор виступає в ролі (функції) персонажа... чи одухотворених предметів, наприклад, у казках, байках, науковій фантастиці, в тих творах символічної і реалістичної літератури, де об'єкти зображуваного світу дійсності набувають функцій дійової особи, що активно впливає на хід повісткування”.

На глибинному рівні існування імпліцитних (неявних) структур, де, на думку структуралістів, відбувається процес народження смислу, актор виступає у своїй найабстрактнішій ролі – актанта. Основною визначальною ознакою актора є його другорядність стосовно інших розповідних інстанцій і, як наслідок, залежність від них.

Персонаж і актор, наратор і актор принципово не збігаються. Актор як абстрактний виразник функції дії завжди служить об'єктом повісткування (розповідного акту), тоді як персонаж виконує водночас і функцію суб'єкта розповіді, тобто і наратора, і актора. Таким чином, за своїми функціями наратор і актор чітко розмежовуються: наратор бере на себе наративну, розповідну функцію і функцію управління, ніколи не здійснюючи функції дії, тоді як актор завжди наділений функцією дії і ніколи – розповіді та контролю [8, 13–15].

Отже, є всі підстави говорити про суб'єкта нарації – персонажа, який може, відповідно до функцій розказування та дії, виконувати роль наратора та роль актора.

Якими ж будуть функції персонажів у діалогічному наративі, тобто новелах, оповіданнях, які подані у формі діалогу? Йдеться про діалогічний наратив, що характеризується взаємодією кількох голосів, свідомостей чи світобачень, жоден з яких не об'єднує, не є вищим (немає більше авторитету), ніж інші. У діалогічному наративі, який протиставляється монологічному, погляди наратора, судження й навіть знання не утворюють остаточної обізнаності стосовно світу, що зображається, а є лише внеском посеред кількох інших, діалогічний внесок є часто неважливим для сприймаючого, ніж вклад деяких із персонажів.

Б. Томашевський категорично стверджував, що “новела подається не в діалозі, а в розповіді” [9, 244], адже діалог – це прикметна особливість драматичного твору. Для наративу

обов'язковими будуть категорії причини та наслідку, які корелюють, за Б. Томашевським, із системою “зв'язаних мотивів”. Для фабули, вважав дослідник, конститутивними будуть тільки ті з них, без яких неможливий їхній “переказ”. Але існують такі нарративні структури, в яких частково присутні репліки наратора або, умовно кажучи, немає жодної безпосередньої присутності автора, бо тексти змонтовані з розмовних блоків. У такому випадку перед читачем постає наратив (розповідання) не як продукт, у якому вагомими будуть часова послідовність, минулий час, причинно-наслідкові зв'язки, а процес, акт, обмін між двома сторонами, обмін, що виникає із бажання щонайменше однієї із цих сторін.

Протистояння жінки й чоловіка – тема надкороткого оповідання “Враги” Лесі Українки, написане російською мовою. Форма викладу – діалогічний наратив – дає можливість читачеві зразу ж потрапити в епіцентр сімейної сцени, пристрастей, взаємних образ, докорів без посередника-оповідача, скласти уявлення про персонажів не за їхніми вчинками (бо вони відсутні), а через їхнє спілкування. Діалог руйнує фабулу, читач не знає причин конфлікту і лише з коротких зауважень наратора постає їхнє минуле до одруження: “Когда они были женихом и невестой, их присутствие всегда стесняло общество, в котором им случалось находиться вместе. Они перебрасывались самыми обидными, колочими насмешками, упрёками, несмотря на свое объявленное положение и даже как бы подчеркивая его. Но им никогда не приходила в голову мысль разойтись, им казалось, что возврата уже нет и они с какой-то иронией пошли под венец. А потом потянулась эта “каторга” [10, 276]. Через дискурсивні партії персонажів теж не можна відчитати ні причин конфлікту, ні того, що об'єднує молодих людей:

“– О господи! Да что это за жизнь? И зачем я осудила себя на эту каторгу? – вскричала молодая женщина...

– Но что же нас связывает? Заговорил муж, стараясь всеми силами сохранить спокойствие. – Детей у нас нет, материально мы друг от друга независимы, любви... – он натянуто засмеялся, – об этом смешно даже говорить” [10, 275]. Зауваження наратора (голос, поза, вираз обличчя персонажів) виконує ту ж роль, що і ремарки у драматичному творі. Основна ж увага зосереджена на тому, що говорять персонажі. Зрозуміло, що ситуація доведена до абсурду, антиципація спрямована на розрив стосунків.

Діалогічний наратив як форму викладу використовує і О. Кобилянська у гуморесці “Він і вона” [4]. У ньому слова наратора дуже лаконічні, натомість чергуються внутрішні монологи двох не без іронії іменованих героїв: українки Софії Добрянвич та німця Ернста Ріттера, ім'я та прізвище якого означають німецькою мовою “серйозний лицар”. У їхньому зближенні впливають на поверхню нерівність авторитету чоловіків і жінок у суспільстві, німців та українців у цісарсько-королівській імперії. Він, зухвалий лікар, з презирством ставиться як до жінок, так і до своїх співгромадян – слов'ян. Вона, палка українська патріотка й поміркована емансипантка, поділяє певні ніцшеанівські уявлення про поділ людства на вільних особистостей та людей череди. Ставляться одне до одного несхвально, поки не закохуються. Сюжет прямує до пародійного – гумористичного – щасливого закінчення: закохані повинні одружитися.

Про розчарування й про сімейне життя, що не склалося, – оповідання сучасної письменниці Л. Пономаренко “Півцарства за сльозу”. Про вчинки Її та Його (агента держстраху) як про важливі події, що відбулися в минулому, читач дізнається із зауважень наратора та діалогу між Ним і Нею.

Фрази персонажів (мінімальні розповідні одиниці) характеризуються підвищеною значеннєвістю, вказують на події минулого, становлять основу, текстуру оповідання, завдяки їм вибудовується весь його зміст.

1. “Коли вона зайшла в його квартиру агента держстраху з брудним запахом ванної і численними всипальницями мух і комарів на стінах, усе було як і спершу” [6, 13].

Ця мінімальна розповідна одиниця виконує кардинальну функцію, тому що відкриває цю ситуацію. Спершу вказує на те, що все це вже колись відбувалось, ситуація повторюється.

2. “Може він якесь простирадло напне і кине поспіхом виснажену подушку, як десять років тому”.

Наративна одиниця виконує функцію ознаки, адже вказує на точний проміжок часу між аналогічними ситуаціями: з часу появи жінки в Його оселі минуло 10 років. Мета одиниці – додати тексту реалістичності.

3. “Вона водила поглядом по його спортивній куртці далеко не першої свіжості, тій самій куртці, яку вирвали вдвох у “культтоварах” далекого весняного ранку”. Фраза дає зрозуміти читачеві, що чоловіка й жінку колись об’єднувало спільне життя, виконує функцію ознаки.

Діалог персонажів розкриває події, які колись відбулися з Ним і з Нею, були важливими для обох.

4. “Тож костюм до одруження справив. Дві зарплати вгепав ...”, “Тепер я хочу, щоб усе було довговічним”, тобто чоловік збирається вдруге одружитись, уже назавжди.

5. “Чудний. А на наше весілля пам’ятаєш? Позичили тобі костюм, а мені плаття в прокаті взяли”, отже, жінка і чоловік колись були одружені.

6. “І коли вона вийшла, він довго чув її каблучки на сходах”, фраза, яка виконує кардинальну функцію.

У творі відсутня чітка схема нарративних вузлів. Якщо зав’язкою вважати прихід жінки на квартиру до Нього, розвитком дії – перебування в ній, а розв’язкою – фразу “... вона вийшла, він довго чув її каблучки на сходах”, то відсутнім буде кульмінаційний, переломний момент у розповіді. Якщо ж припустити, що кульмінаційний момент збігається з розв’язкою, то вибудується логічний каркас вчинків персонажа (Ї), точніше взаємозв’язки між розповідними одиницями. Крім того, мінімальні умови розповіді, які досягаються в цьому випадку семантичною характеристикою персонажів (і Його, і Ї), буде втрачено. Фрази, які промовляють персонажі, сутнісні саме з позицій семантичності й усього тексту в цілому. У тексті наявна ще така розповідна одиниця: після того, як жінка пішла, “[Він] схопився, грюкнув [дверима] щосили. Упав на виснажену подушку, зарився в потворну ковдру, але [її] кроки не стихали” [6, 15]. Наративна одиниця співвідноситься із тим минулим, якого торкнулися в розмові Він і Вона, тобто із фразами. Прихід жінки, спільні спогади мають значення не лише для Неї, а й для Нього, бо згадка про минуле (події) розтривожила чоловіка. Іншими словами, мотиви поведінки персонажів (Його, Ї) з’ясовуються не стільки через їхні теперішні вчинки, скільки завдяки згадкам про події минулого.

Внаслідок зміщення проблемного поля діалог між персонажами (Вона, Він) із способу обліку інформації (в звичайному розумінні) трансформується в спосіб змістотворення, що, власне, і відкриває перспективу “онтологізації” трансцендентальної комунікації, кожен із учасників якої “має значення іншого”, зумовлений іншим, значущий для іншого. В оповіданні “Півцарства за сльозу” читачеві необхідно перейти на рівень “вторинних означувань”, котрі надбудовуються над прямим денотативним значенням слів, адже на цьому рівні він сприймає події, які нібито відбулися з Ним і з Нею. Додаткове значення виражає не експресивно-емоційний аспект, а особливий модус буттєвості, коли право на відновлення – конструювання подій передається читачеві.

Новела В. Портяка “У неділю рано” побудована у формі діалогів між двома сім’ями в бункері після Другої світової війни, коли радянські спецпідрозділи проводили каральні експедиції, знищуючи залишки українського повстанського опору. Дійсність ніби перевернулася: під землею (в бункері) звучить мирна розмова двох сімей, автором збережено діалектний колорит. Над бункером, на землі, чується агресивна, вульгарна лайка енкавееців, які натрапили на слід. Саме із їхніх фраз читач дізнається, що на тих, хто переховується в бункері, чигає смерть: “– Приготовить гранаты! Сидоров, придержи собаку!...” [3, 315]. Події постають з монтажу голосів і нагадують радіоп’єсу з вирізаними ремарками.

Отже, діалогічний нарратив – це специфічне сприйняття і передача подій, точніше – творення подій. Чіткою у таких текстах є фокалізація: той, хто бачить (імпліцитний автор чи наратор) протистоїть тому, хто говорить (актор). Тому актори як абстрактні виразники функції дії у діалогічних нарративах служать об’єктом повістування (розповідного акту). Йдеться про те, що функціонально у діалогічних нарративах присутні актори, за ієрархізацією – персонажі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 387–422.
2. Греймас А.-Ж. Размышления об актантах моделях / Пер.с фр. и примеч. Г.К. Косикова / Вестник МГУ.– Серия 9: Филология.– № 1.– 1996.– С. 118–135.

3. Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела: Найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п'ятнадцять років / Упорядкування, передм., літ. ред. В. Даниленка.– К.: Генеза, 1997.– 432 с.
4. Кобилянська О. Ю. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1988. Т. 1.: Царівна: Повесть; Оповідання / Упоряд., авт. передм. та приміт. Ф. П. Погребенник. – 541 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
6. Пономаренко Л. Дерево облич: Повісті. Оповідання. – К.: Укр. письменник, 1999. – 170 с.
7. Сенік Л. До проблеми антигероя в українській прозі ХХ ст. // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнарод. наук. конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львів. ун-ті. – Л.: Світ, 1999. – Т. 1. – С. 710 – 714.
8. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энцикл. справочник / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цургангова; Отв. ред. А. Е. Махов. – М.: Интрада ИНИОН, 1999. – 319 с.
9. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
10. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12-и т. – Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза. – К.: Наук. думка, 1976. – 567 с.
11. Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність?– Вип. 5.– К.: Київ. держ. ун-т, 2002. – 110 с.
12. Фрай Н. Анатомія критики і теорія літератури ХІХ–ХХ вв. // Зарубежна естетика і теорія літератури ХІХ–ХХ вв.: Трактати, статті, есе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 232–263.

Мар'яна СОКОЛ

© 2008

ФУНКЦІ ЗАГОЛОВКУ ТВОРУ В РАКУРСІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Ознайомлення з естетичними законами побудови тієї чи іншої книжки/твору передбачає три можливості: “побачення” з книжкою, “порозуміння” з нею (ознайомлення з її анотацією, передмовою, примітками) та “спільна згода” на її читання. В акті “побачення” з книгою важливу роль відіграють насамперед її обкладинка та назва. Вони формують перед-горизонт “баченого” у свого майбутнього читача, тобто, як зауважує Р. Гром'як, ті “силові поля, під впливом яких складатиметься структура сприймання” [6, с.35], і спрямованість на інші твори подібного характеру того ж письменника [6, с.36]. Після етапу “спільної згоди” книжка випробовує свого читача, так би мовити, на “справжність”, адже “проникнути в глибинну суть героїв, їх характерів і врешті твору можна за умови, коли відчуваєш призначення навіть найменшої паузи, ритмічного ходу як виразу життя, психологічного стану” [5, с.21], і в цьому “призначенні” також вирішальна роль належить фрагментам заголовкового комплексу. Вони перевіряють читацьку готовність сприйняти ім'я автора, попередньо узгодивши ту інформацію про письменника, яку читач отримує з інших біографічних і подібних джерел.

Вивченням ролі заголовків та їх значення займалися вчені та практики: Б. А. Вяземський, С. І. Галкін, О. П. Кисельов, І. Р. Гальперін, В. А. Кухаренко, Н. О. Фатєєва, О. В. Джанджакова та інші, і кожен намагався підійти з різних сторін до вирішення кола проблем, інтегрованих з назвою тексту, її статусом, кількістю функцій, класифікацією заголовків тощо. Але, мабуть, складність полягає в тому, що різнобічність вирішення цих проблем пов'язана з різнохарактерністю підходів до класифікування заголовків (семантичний, структурний, стилістичний).

Уже у “передтекстовий період” заголовок починає впливати на потенційного читача, формуючи ефект очікування і прогноз щодо твору в цілому. Заголовок імпліцитно або експліцитно “виражає основний задум, ідею, концепт творця” [4, с.133]. Таку саму думку висловив свого часу відомий психолог Л. С. Виготський: “... назва дається оповіданню зазвичай не випадково, вона несе у собі розкриття найважливішої теми, вона проектує ту доміную, яка визначає собою усю побудову твору” [5, с.200].

Звичайно, “діалог” між автором і читачем, про який багато пишуть як у західній літературознавчій критиці (Р. Барт, У. Еко, Ганс Р. Яусс, В. Ізер), так і у вітчизняній (М. Бахтін, Л.