

ЦЕНТРИ ТЯЖІННЯ ЗАГОЛОВКА У ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ:

ГОРИЗОНТИ АВТОРА І ЧИТАЧА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА)

За заголовком можна визначити ту наративну стратегію, якої дотримується автор від початку написання свого твору. Вона впливає на оформлення стилю мислення як індивідуального ідіостилу письменника, що дає читачеві “готову формулу”, своєрідну підказку на початку його рецептивного акту. Заголовок і текст пов’язані між собою тісними смисловими та архітектонічними зв’язками, які й не допускають їхнього цілковитого відриву один від одного. Присутність заголовка у тексті виявляється завдяки внутрішнім центрам тяжіння, що координують процес нарощування наративної структури художнього твору. Базові центри тяжіння, як правило, зорієнтовані на жанрові, сюжетотворчі, композиційні та образодетермінантні “зародки” творчості. Адже для авторського задуму потенційно повинно існувати певне обмеження (горизонт) щодо його втілення, і цей горизонт як безпосередня даність закладений у структуру заголовка. Відколи Г.Р.Яусс запровадив у літературознавчий обіг поняття *горизонту* як “умову можливості досвіду” для “витворення сенсу в людських учинках і первинного розуміння світу” [13, 368], відтоді жоден твір художньої літератури неможливо просто читати, не відчуючи обмеження у власному досвіді розуміння, якого не може бути без сподівання, а там, пише В.Ізер, “де ми маємо сподівання, там ми маємо також один із найсильніших засобів читацького озброєння – ілюзію” [4, 357]. Горизонт, утім, не абстрактний вимір тексту, і своє найконкретніше втілення він знаходить у заголовку, ширше – у заголовковому комплексі – своєрідної *арки*, що простягається у просторі над текстом художнього твору і є тією *фіксованою ілюзією*, що пояснює, чому із заголовком тісно пов’язаний *ефект невинного очікування*, який виникає, на думку І.Гальперіна, внаслідок порушення суб’єктивно-читацької перспективи [1, 51].

Не тільки проза, а й лірика конструє свої специфічні наративні моделі, і це стосується як віршів із виразною епічною домінантою, так загалом і ліричних циклів, в яких тип мовної партії визначається насамперед за назвою та особливостями композиційного розташування віршів. Сам заголовок можна розглядати як згорнений текст, якому властиві всі ознаки, форми та функції текстової реальності. Незважаючи на те, що заголовок часто обмежується формою одного чи принаймні двох-трьох слів, це не заважає моделювати йому всі ті часові та просторові відношення, які мають місце в конкретному творі, і відтворюватися, зокрема, способом накладання у читацькій свідомості різних “голосів”-персонажів: авторських, адресатних, фіктивних. Враховуючи зауваження Б.Іванюка про те, що всякий вірш існує у двох вимірах – статичному та динамічному, які “в плані сприйняття набувають значень відповідно рецептивного часу та рецептивного простору” [3, 42], можна простежити їхню реалізацію на різних текстувальних рівнях: ліричного твору та поетичної збірки, з одного боку, або вірша–ліричного циклу та заголовка–основного тексту, з іншого. Звідси, заголовок є тим елементом тексту, який перебуває стосовно цілого у просторових співвідношеннях, а саме ціле, тобто текст (ліричний твір) розгортається у часовій послідовності і вимірюється актуалізованими моментами акту читання. Заголовок реалізує просторово-статичну структуру, значення якої розкривається залежно від того, який “центр тяжіння” доступний авторові в той чи інший момент творчості: орієнтаційний, фабульний, хронотопічний чи композиційний (три останні свідчать про доцентрове “тяжіння” заголовка над текстом), а також

можна ще говорити про “відцентровий” принцип розгортання заголовка у просторі вірша, що вказує на те, як заголовок “розтягує” семантичне поле і залежно від його меж окремо виділяється ремінісцентний, алюзійний, символічний та “напівпрозорий” заголовок.

Орієнтаційний *центр тяжіння* впливає на формування типу персонажної свідомості і характер авторської оцінки власного мовлення. У ліриці тип орієнтації оповіді не менш важливий, ніж у прозі: нарративна стратегія, від відштовхується автор як творець поетичного тексту, дає змогу охарактеризувати статус ліричної свідомості. Заголовок як представник “вищого” свідомісного плану, на думку Б.Кормана, закладає ті художньо-естетичні норми, що їх безпосередньо реалізує авторський текст. Характеризуючи двосуб’єктивність “рольових” віршів Некрасова, російський учений вважає, що заголовок володіє “вищою свідомістю”, де визначається тип героя вірша, а інколи – прямо чи в іронічній формі – виражається ставлення до нього, коли сферою “другої” свідомості є основна частина вірша, яка належить власне герою і в якій імпліцитно присутня і “вища” свідомість на рівні носія мовних, соціально-побутових або культурно-історичних норм [6, 98-99]. “Рольові” вірші Івана Франка, тобто вірші-образки (цикли “Галицькі образки”, “Excelsior!”) мають подібну до Некрасівської “епічну філософію”, але і в них заголовки-епоніми ніяким чином не демонструють свою “вищість” над текстом, вони – найтактовніші, нейтрально-стримані в авторських оцінках, а тому не терплять жодного ані “диктату”, ані, тим паче, підпорядкування, не нав’язують жодних норм, це просто зображення індивідуальних доль незалежно від того, чи це доля людини, чи якоїсь речі (“Талаган”), а чи певного дня (“Великдень”).

Отже, найпростіший спосіб визначити форму віршової оповіді – встановити, який тип персонажа репрезентований у заголовку твору. Френк Маатге виділяє три “центри орієнтації” оповіді: від 1-ої особи, безособовий (“центр орієнтації лежить на маргінесі представленого світу й утворює той прожектор, який променем світла вихоплює всі рухи героїв”) та третьоособовий [14, 406-407]. Якщо спроектувати цю схему на заголовкову модель, то можна отримати таке співвідношення:

епоніми, які позначають
два і більше
“центри орієнтації”
(термін належить
Сигизмунду Кржижановському)*



орієнтують читача на ситуацію,
яку характеризує стороння особа
(т.зв. “третьоособові” вірші)

епоніми, у яких автор
застосовує прийом
“розширеного заголовка”



реалізують безособовий
принцип координації
авторської свідомості

епоніми за іменем, прізвищем,
соціальним або професійним
статусом, зокрема імена з “прозорою”
внутрішньою формою, т.зв.
“промовисті” прізвища тощо

* Цей висновок зроблено на основі дослідження А.Ламзіної, оскільки сама праця С.Кржижановського (Поэтика заглавий. – Москва, 1931) залишається недоступною. Тому орієнтуватися на працю А.Ламзіної [7, 102].

Якщо у заголовку маємо фіксований образ або стан особи, то це означає, що автор опосередковано впливає на читачьке сприйняття, приховуючи за своєю маскою (свідомістю “чужого” героя-персонажа) ту чи іншу аксіологічну або світоглядну позицію автора. Такі заголовки задають лише настрій, певний орієнтир оціночної моделі, але самої оцінки ситуації вони не містять. В аксіологічному плані саморефлексивні епоніми є нейтральними, а тому й найтактовнішими, як характеризує їх Умберто Еко [12, 428]. За ними ніяк не можна визначити, чи автор оцінює ситуацію-вибір позитивно чи негативно, а тому не можна беззастережно стверджувати, що автор ототожнює себе із свідомістю заголовкового персонажа, чи схвалює/осуджує його спосіб існування, його поведінку, характер тощо. І.Франко вдається до типологічного компонування віршів у ліричні цикли, коли заголовки до таких поезій нанизуються на уявну вертикаль, що дає змогу говорити про своєїрідну *панораму епічних постатей* у ліричному творі – постатей з власним світоглядом та своєю життєвою позицією, які притаманні навіть таким “речовим” свідомостям, як “Човен” та “Галаган” (“Галицькі образки”, “Excelsior!”). Авторське “Я” у віршах з орієнтиром-епонімом відходить на другий план текстової структури, проступає крізь її “канву” лише палімпсестно, і це пов’язано з тим, що читач як співучасник творчого процесу не бажає знати, як творець сам оцінює свій текст; і навіть коли суб’єктивна думка автора мимоволі пробивається крізь “епічну брилу” поетичного тексту (до прикладу, Франкове “Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!” [11, т.1, 63]), це авторське втручання радше має сповідальний, аніж оціночно-імперативний характер: у римострофічній конструкції вірша вчуваються не “каменярські” погрози, а м’які ліричні зітхання, жалі та співчуття щодо людської черствості, байдужості, зарозумілості, ті *невтишені боли, незгоєні рани*, які й не дали Франкові кинути поетичного пера, перекувати його на які-будь *вигідніші* “рала” прози, публіцистики, науки.

Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!
За те, що в груді ти ховаєш серце луте,
За те, що кров ти п’єш, на низьких і слабих
З погордою глядиш, хоч сам живеш із них;
За те, що так тебе боїться слабша твар;
Ненавиджу тебе за теє, що ти цар! [11, т.1, 63].

Ліричне “Я” у цьому випадку промовляє не від імені біографічного і навіть не від імені ініціального автора, воно належить певній проміжній інстанції, яку умовно можна назвати *ліричним автором*. Ліричний автор – це щось середнє між автором як персонажною маскою та автором-творцем (скриптором), це своєїрідне alter ego митця, яке підсвідомо “переконує” у доцільності творчої, насамперед поетичної творчості. Франковий ліричний автор доступний читачеві у своєму видимому одязі, він має власне ім’я, яким названа остання оригінальна збірка поета – *Semper tiro*. Цікаво, що суб’єктивна авторська оцінка присутня з усіх віршів циклу “Excelsior!” тільки у творі, заголовок якого заряджений “негативною енергетикою” зовнішнього світу (“Беркут”), і присутня тому, що такий “заряд” суперечить нейтрально-тактовній природі епонімних знаків як основних нарративних орієнтирів у текстовому просторі.

До таких епонімічних знаків прилучається також і “ранній” І.Франко: у збірці “Балади і розкази” рефлексивно-ліричне “я” не має самостійного значення, воно послідовно підпорядковується позасвідомісному “чужому” *ти*. Поет-початківець відбирає якомога нейтральніші форми для заданого ракурсу своєї віршованої оповіді; частина з них потенційно присутня у культурно-історичній свідомості людства (“Князь Олег”, “Святослав”), але більшість із них потребує додаткового авторського коментаря, який Франко подає у формі стягненого до типу підзаголовка епіграфа (“Русалка (із Пушкіна)”, “Керманіч (із О.К.Толстого)”, “Нещаслива (із О.К.Толстого)”). Однак автор може й не відкривати перед читачем усіх карт, а тому заголовок “Арф’ярка” не розшифровує ні за допомогою підзаголовка, ні через епіграф, не коментуючи його також й у виданні-поясненні (“Із літ моєї молодості”) в 1913 році. Це пов’язано, очевидно, з тим, що в цьому вірші ліричне “я” все-таки відвойовує свої права, скориставшись із втрати *нейтральної тактовності* у статусі персонажа-епоніма: “Арф’ярка” зберігає тісний зв’язок із сферою емоційного впливу на читача і тому уподібнюється до віршів із присвятами замість традиційного заголовка. Інколи Франко послаблює нейтральність персонажного епоніма в інший спосіб – композиційно ущільнюючи заголовковий “такт”: як правило, за допомогою введення засобів експозиційного випередження (“Аскольд і Дір під Царгородом”, “Рибак серед моря”), поглиблюючи емоційне сприйняття завдяки просторовій конкретизації заголовкового “факту”. Дотримуючись принципу підконтрольного ліричного “я”, автор збірки “Із літ моєї молодості” насамперед уніфікує заголовковий “формат” у вступному вірші, замінюючи його архітектонічний самовизначник “Пролог” на нейтральну персонажну свідомість “Лицар” (мабуть, виходячи з композиційного переформулення збірки: супроводжуючи друге видання прозовою передмовою, поетичний вступ у ній стає зайвим). З іншого боку, Франко для пояснення нейтральної форми у заголовку “Поступовець” використовує також епіграф у його первісній функції “надпису”, як можна припустити, – з метою урізноманітнення архітектонічної “канви” збірки і для увиразнення іронічного “фону” в заголовку та в епіграфі до цього твору.

Вірші, в яких заголовки фіксують два або більше “центри орієнтації” на основний текст, передбачають зміщення ліричного автора на текстову периферію, що не означає відсутність можливості авторського втручання у самохід рефлексивного поетичного настрою. Навпаки, тут ліричний автор не обмежується позицією стороннього спостерігача, а активно впливає на можливе стягнення усіх “центрів орієнтації” в одну координатну точку. Розбивання “центру орієнтації” на два полюси, що найчастіше застосовується у літературі, формує, відповідно, бінарну, або дзеркальну композицію вірша. Така композиційна парадигма допускає зіставлення персонажних свідомостей за статевими, національними, соціальними чи професійними ознаками, рідше – одиниць, які сходяться між собою на осі живе/неживе. Останній варіант особливо практикується в ліриці, і показовим прикладом для цього може бути вірш Франка “Христос і хрест”: цей заголовок конкретизує формулу цілої назви збірки “З вершин і низин”, полюси якої і в композиції цілої збірки, і в композиції окремого вірша почергово взаємозамінюються, що й створює ефект оманливого кривого дзеркала. Існують певні узусні стереотипи людського сприйняття, за якими Христос обов’язково повинен бути носієм недосяжного світу “вершин” та асоціюватися тільки з Розп’яттям, а хрест – з чимось тлінним, низинним, речовим. Франко цього не заперечує, а лише нагадує нам, що існує ще й інша іпостась – Христос “серед запаху і цвітів” і хрест як щось більше, ніж церемоніальне “старе дерево смерті” [11, т.1, 64]. Однак про “вищу іпостась” хреста читач може тільки догадуватися з підтексту, основна сюжетна лінія розгортається винятково за характером першого типу персонажа. Це дає змогу говорити про особливу асиметричну структуру бінарного заголов-

ка, компоненти якого взаємодоповнюють один одного: Христос своєю жертвою відкриває людям “вищу свідомість” хреста, а хрест як уособлення тлінності робить з Бога *чоловіка ближчим, вищим* до людей. Крім того, алітераційний принцип, на якому побудовано заголовок вірша, також сприяє тому, що цей бінарний заголовок набуває характерних ознак однополюсного чи одноголосого епоніма.

Дублетні заголовки у тій формі, в якій їх знала епоха Просвітництва, в часи Франка вже не збереглися. Однак “почерк” таких заголовків можна відчитати у назві “Фуль, цар єгипетський” або в таких віршах із підзаголовками, як “Пані Февросія. (Наслідуване) та “Женщина. Алегорія на привітання товариства “Руських женщин” у Станіславіві.” Їх специфіка полягає у тому, що вони зорієнтовані водночас на два типи читацької свідомості: раціоналістичний та емоційний, що, на думку Н.Кожиної, *є спробою примирити між собою зовнішнє та внутрішнє начала в заголовку*, а тому, відповідно, і передбачають орієнтацію у формі безособової нарації, але за умови, що заголовок і підзаголовок у спільній просторовій структурі тією чи іншою мірою наближаються до форми подвійного заголовка [5, 173]. Франкові зразки “розшарування” заголовка задають власний горизонт для сприйняття: перша частина має раціоналістичну спрямованість, коли друга до емоційної сфери залучає також орієнтацію автора на тип “непосвяченої” свідомості – саме для неї Франко й подає свої видавторські коментарі про те, ким є ліричний герой на ім’я Фуль, або в якому жанровому ключі слід прочитати “Пані Февросію” та “Женщину”. У другому випадку поет виходить на контакт із свідомістю “непередбачуваного” читача, тому й пояснює йому, що вірш із знаком *Наслідуване* не варто сприймати серйозно, натомість жанрова вказівка *алегорія* в “альбомному” підзаголовку повинна підказати читачеві, що мотивами й образами цього поетичного твору ні в якому випадку не можна легковажати і, тим паче, розуміти їх у буквальній площині значень.

Фабульний *центр тяжіння* встановлює між заголовком і текстом тип ієрархічних відношень, а тому найпоказовішим є для такої форми координації поетичних творів як ліричний цикл. На думку В.Сапогова, у ліричному циклі фабула репрезентована насамперед у його жанровій формулі, заголовку чи першому рядку віршів [10, 92], і, відповідно може реалізовуватися в описових, сюжетних та жанрових заголовках. Описові заголовки у XIX–XX ст. затратили свій первісний статус, почали вживатися переважно з метою стилізації (“Житіє, і страждання, і спіймання, і смерть, і муки, і прославлення преподобного Селедія”), а тому і центр у них стає подвійно відсутнім. Частково функції описового заголовка перебирає на себе перший рядок у віршах з “нульовим” заголовком. Крім того, на “описове” походження натякають назви циклів із семантично нейтральним індексом “Притчі”, “Легенди”: *центр тяжіння* у них відсутній, оскільки вірші, що входять до їхнього складу, не обов’язково повинні рубрикуватися, їхній жанровий статус був би зрозумілим і без спільного “грифа”. З іншого боку, назви циклів “По селах” і “До Бразилії” вмонтовують певний сюжетний стрижень, на який нанизують вірші, що цей “сюжет” безпосередньо реалізують. *Центри тяжіння* у такому сюжеті розсіяні: відштовхуючись від назви циклу, вони розпадаються на кілька структурних одиниць, які створюють ефект незавершеної ліричної оповіді. Це пов’язано, зокрема, з тим, що в заголовку відсутня пряма вказівка на жанр, що й дає змогу авторові вільно комбінувати між собою різнопланові ліричні події.

Жанрові заголовки, якщо вони не є тільки екстралінгвістичними індексами, як правило, “заломлюють” дві перспективи розуміння тексту: з погляду автора і з погляду реципієнта. Якщо автор використовує жанровий “індекс” (залежно від власних творчих мотивацій) закладає з метою називання свого твору, то це тому, що він орієнтується на той генологічний горизонт, який формується у читацькій “пам’яті” під впливом подіб-

них рецептивних індексів. Але автор може також пропонувати і власний горизонт бачення жанрової матриці тексту, вказуючи таким чином на бажане для себе розшифрування заголовкового індексу як зразка “ущільненої абрєвіатури” [2, 194]. Випереджаючи сподівання читача, автор додатково увиразнює другий план свого тексту за допомогою підзаголовка. Найчастіше він є жанровим, що з погляду порівняльного літературознавства відбиває, на думку Анатолія Волкова, *спосіб авторського підкреслення реценції* [9, 203]. Ця реценція поступово розгортається у жанрову матрицю, яку вже представляє не сам заголовок чи його “двійник” – підзаголовок; вона задається через читацьке сприйняття системно: вказує на тему, художню проблему, тип конфлікту, естетичний пафос, екстенсивність чи інтенсивність відтворення художнього світу, що, в інтерпретації Наума Лейдермана, є тими аспектами, які розкривають зміст жанрової структури як *“своєрідного коду до естетичного ефекту (катарсису), системи мотивувань і сигналів, що керують естетичним сприйняттям читача”* [8, 22]. Цей ефект досягається шляхом схрещення горизонту автора (у підзаголовку) та горизонту читача, який, як правило, зосереджується в центрі самого заголовка. Контакт заголовка з підзаголовком звужує сферу “незаповненого” простору, що утворюється між назвою і текстом, а, відповідно, ущільнюється сигнал, який імпульсивно передається від автора до читача. Цей сигнал фіксує часопросторовий темпоритм, жанрові та композиційні особливості оформлення вірша, з одного боку, а також ті позатекстуальні впливи (алюзійні, ремінісцентні, символічні), що визначають рівень “прозорості” заголовкової формули.

Центри тяжіння, за допомогою яких визначається “спорідненість” заголовка з основним текстом, впливають на внутрішню типологізацію заголовкової свідомості за ознаками фабульного, хронотопічного, жанрового чи композиційного окреслення текстової структури. Саме на заголовок сходяться внутрішні наративні лінії основного тексту, тому тип свідомості, який пропагує лірика, визначається у тому горизонті, що його закладає автор, починаючи писати твір, і який продовжує читач в акті “відтворення” написаного.

Література:

1. Гальперин И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте // Филологические науки. – 1980. – № 5. – С. 44-52.
2. Григорьев В.П. О словаре заглавий и структуре образов // Григорьев В.П. Поэтика слова (На материале русской советской поэзии). – М.: Наука, 1979. – С. 194-199.
3. Іванюк Б.П. Вірш-троп як тип художнього цілого // Радянське літературознавство. – 1988. – № 7. – С. 38-44.
4. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349-366.
5. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функция, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики: 1984. – М., 1988. – С. 167-183.
6. Корман Б. Лирика Некрасова. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – С. 98-99.
7. Ламзина А. Заглавие // Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины: Уч. пособ. / Под ред. Л.В.Чернец. – Москва, 2000. – С. 94-107.
8. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982.
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001.
10. Сапогов В. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980.
11. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976-1986.

12. Эко У. Заметки на полях. Заглавие и смысл // Эко У. Имя Розы. – Москва, 1989. – С. 428-431.
13. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 368-401.
14. Maatje F. Versuch einer Poetik des Raumes // Landschaft und Raum in der Erzählkunst / herausgegeben von A.Ritter: die Sammlung. – Darmstadt, 1975.– Bd. CCCXVIII. – S. 393-416.
15. Ukraina irredenta. 13 + 2. – К., 1997.

Мар'яна ГІРНЯК (Львів, Україна)

АВТОР У ТЕКСТІ: ПРИСУТНІСТЬ ЧИ ЗНИКНЕННЯ?

(НА МАТЕРІАЛІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ В.ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА)

Навіть смерть автора є тією грою,
яку виконує сам автор.
Поль Рікер

Роль автора у творенні значення тексту, можливість існування авторської інтенції, відповідальність автора за сказане і його взаємини з читачем, правомірність зіставлення автора-творця і біографічного автора стали одними з найскладніших, найсуперечливіших, але й найпопулярніших проблем у сучасному літературознавстві. Справедливий протест проти ототожнення реальної людини і митця, розуміння того, що інтерпретація може відрізнятись від інтенцій автора і що кожний читач, у такому разі, стає співтворцем значення художнього тексту, зумовили твердження про абсолютну відсутність автора у власноруч створеному світі, про його обов'язок розчинитися в потоці безособового мовлення і назавжди шезнути, померти для свого читача. Така радикальна зміна перспективи не може не викликати дискусій і не поставити кількох принципових запитань: чи не вимагає кожна інтерпретація тексту принаймні якихось припущень про інтенцію автора як суб'єкта висловлювання? А якщо навіть не вимагає, то чи вдалося нам заповнити простір, який залишився вільним після зникнення автора? Чи не переводиться згадана проблема, насправді, в обговорення різних способів авторської присутності, в полеміку щодо більших чи менших повноважень, на які має право претендувати автор?

Неможливість адекватного тлумачення тексту, його відмінність від авторського задуму, неоднозначність висловлювання зауважили ще в античності. Гідно переймаючи “естафету”, кожна епоха вносила свої уточнення до цієї проблеми, збагачуючи її власним розумінням і утверджуючи її невичерпність, а двадцяте століття остаточно визнало, що прозорість мови втрачена, а це означає, що зникла відповідність слова і реального змісту. “Слова й загадка їхнього поєднання завжди мене лякали ... Слова вульгарні, нікчемні й двозначні” [12, 123], – так розмірковує Іполіт Миколайович, персонаж одного з найвідоміших українських письменників ХХ століття В.Петрова-Домонтовича. Такий предмет роздумів чи не всіх героїв Домонтовичевої прози; така проблема стояла, ма-