

SHOW MUST GO ON, АБО ПРО МЕХАНІЗМ ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ

...На сході небо світлішало в очікуванні сонця. А воно ось-ось мало сходити, ніч закінчувалася, і все було готове *початися спочатку*.

Відкрилися нові ворота в *Неймовірне і Можливе*, почався новий день, коли все може трапитися, якщо ти не заперечуєш.

Т.Янссон "Мемуари тата Мумі-Тролля"

На перших же сторінках першого ж таки роману Джоан Ролінг “Гаррі Поттер і Філософський камінь” професорка Макгонегел — відома чародійка та неперевершений спеціаліст в галузі трансфігурації — виказує невиправдану (з магічної, звичайно, точки зору) недалекоглядність, засумнівавшись у рішенні самого Дамблдора залишити маленького чарівника Гаррі на виховання недолугим маглом Дурслям. Хто-хто, а вона — досвідчений педагог з Гогвортсу — мала б знати, що людям узагалі, а надто малим дітям шкодить рання слава, особливо коли відомим стаєш не за якісь особисті заслуги — приміром, відлякування вампірів (як професор Квірел) чи достеменно знання рецепту снодійного зілля (як професор Снейп), а всього лишень за дивовижну живучість, бо ж хіба могло хоч щось власноруч заподіяти могутньому чорному магові усіх часів і народів Волдеморту немовля Гаррі, аби Темний Лорд позбувся своєї сили і щоб “його не стало” [15, 16]? Професорка мусить зрозуміти, що “буде набагато краще, коли він виростатиме, не знаючи про це <славу — *О.П.*>, і дізнається тільки тоді, коли дозріє” [15, 18]. Бездоганне доведення Албуса Дамблдора змушує і читачів повірити компетентним магічно-педагогічним органам навіть всупереч вкрадливому почуттю несправедливості у відношенні до хлопчини: його залишають родичам, про прикру вдачу яких всім відомо — магам (бо знати їм належить згідно їхньої фікційної природи) і читачам (розповідь-бо повідомляє нам — всупереч відомій аксіомі Ж.Женетта [8, 212] — *якраз стільки, скільки знає*). Отже, героя чекають випробування — бо цього вимагають закони романного жанру і читацькі очікування щодо нього; бо “так треба” — владно вирішує директор Гогвортсу та наратор, до компетенції якого, безперечно, належить режисура розповіді — такої, що не приховує своїх намірів позбавити читачів будь-яких сумнівів у подальшому розгортанні подій і дати їм можливість отримати задоволення від ненапруженого читання (ключі ж бо до розуміння тексту навмисне залишені всюди і *ці ключі зовсім не крилаті*: читачеві треба ухопитися лише за “великий старомодний ключ”, як каже Гаррі у найвідповідальніший момент [15, 285], тобто наляштуватися на *традиційні розповідні ходи*).

А ще читачам слід знати, що професорку Макгонегел таки виставили на посміховисько недарма — саме їй в отому прикметному епізоді високоповажного діалогу розповідач дозволив продемонструвати здібності провидиці, доручивши разом з тим висловити дуже важливу думку: “Про Гаррі напишуть книжки, і його ім’я знатиме кожна дитина!” [15, 17]. Поінформований читач сказав би, що це *зовнішній пролепсис*, адже лише частина пророкування (слава героя) справдилася з першою книгою. Упереджений читач побачив би в цьому *неприхованій PR* (massage емпіричного автора: мовляв, усе часно — перша книга вже у ваших руках, однак *show must go on*, тому не пропустіть наступний(-и) бестселер(-и)). А от діти (власне, дуже довірлива аудиторія) у цей момент неймовірно втішилися: їм, готовим без кінця слухати всілякі оповідки і багато разів перечитувати захоплюючі пригоди, відразу обіцяна *історія, що не закінчиться надто швидко*.

Словом, Джоан Ролінг віднайшла бездоганне *алібі* і, розмістивши роман про Гаррі Поттера у царині дитячої літератури, дискредитувала відомий вирок Рола-на Барта стосовно “лінійного читання”¹: вона ж написала *на догоду дітям*, отже — не задля гендлярства! Це несподівано змусило нас знову повірити Корнію Чуковському, який свого часу переконував дитячих поетів: “Пишіть безкорисливо — за це краще платять” (звісно, відомий метр радянського дитячого письменства говорив про символічну плату — любов читачів). Використавши право літератури для дітей на потенційне продовження (яким успішно скористалося багато письменників — згадаймо хоча б А.Мілна, А.Ліндгрена, Т.Янссон чи П.Треверс, О.Волкова, Е.Успенського чи Вс.Нестайка, а особливо Кл.Люїса з його “семикнижжям” про Нарнію), Ролінг водночас запропонувала специфічний *меганаратив*, який, з одного боку, підриває розповідну логіку з її невблаганним імпульсом завершення, а з іншого боку — позбавлений будь-яких метатекстуальних процедур читання, коли *простування до обрїю* супроводжується безнастанним *переосмисленням уже пройденого*. У цьому сенсі книги про Гаррі Поттера — справді серіал і справді для “комфортабельного читання” (Р.Барт), “квазікрупноформатний наратив” (І.Смирнов), де “контамінація” епізодів утворює “структурні передумови для розширення тяглості розповіді” [Смирнов, 303].

Оскільки Джоан Ролінг розгорнула потребу *перечитування* в перспективу *до-читування*, це спонукає і нас — поінформовано-упереджених читачів² розглянути романи про Гаррі Поттера *всеосяжно*.

Зрозуміло, що дослідження меганаративу як сукупності текстів у їх послідовності та ієрархічності стосується проблеми міжтекстових зв’язків. Однак у даному випадку спостерігаємо явище інтертекстуальності не як “інтеріоризації зовнішнього” [10, 334], а швидше як процесуальну взаємодію кумулятивних текстів (що ближче до Женеттового поняття транстекстуальності [68, 338]). З цього погляду оприсутнений сьогодні ряд текстів Ролінг — чотири романи про Гаррі Поттера (“Гаррі Поттер і Філософський камінь”, “Гаррі Поттер і Таємна кімната”, “Гаррі Поттер і В’язень Азкабану”, “Гаррі Поттер і Келих во-

¹ У “S/Z” Р.Барт у зв’язку з можливістю і необхідністю перечитування зауважив, що звичка “прочитавши ту чи іншу історію, відразу її “викинути” і взятися до нової” [2, 43] є *комерційною* та *ідеологічною* нормою в нашому суспільстві, де “право на перечитування визнається лише за деякими маргінальними категоріями читачів (дітьми, старими та професорами)” [там само].

² Такі читачі, вочевидь, за У.Еко, відносяться до різновиду «взірцевих другого рівня», для яких важливо встановити, як саме «взірцевий автор керує своїм читачем» [23, 27].

гну”) можна умовно розглядати як *надтривалу подію розповіді*. Поступово, *крок за кроком* ця розповідь репрезентує читачеві історію життя головного героя. Відтак кожна з книг Дж.Ролінг *поступово* охоплює окремий фрагмент цієї історії, *за порядком*. Цілісна історія “індивідуації” особистості, здобуття “самості” головним героєм (за К.Юнгом)³ проєктується в наративі у феноменологічний досвід нарації, а разом з тим і читання⁴ — *від книги до книги*.

Відношення між фрагментами історії та нарацією будуються в Ролінг за принципом *парцеляції*, коли, “внутрішня дія” проявляється диференційовано “у схоплюючому вираженні” і підтримує себе, “лише прагнучи такого вираження” [11, 143]. Ця нараційна дискретність історії Гаррі Поттера є *експліцитною* (дієгетична межа маркується простором *окремих книг*), як і цілком *очевидними* є темпоральні і причинно-наслідкові зв’язки подій, що утворюють наскрізну вісь історії:

Книга 1. “Гаррі Поттер та Філософський камінь”. Історія 11 років життя Гаррі Поттера. Трічі герой долає просторову межу між двома світами — чарівним (“магічним”) і профанним (“маглівським”): немовлям потрапляє в родину тітки Петунії, де він, не здогадуючись про своє “чарівне” походження і не знаючи правди про загибель батьків, прожив десять років, потерпаючи від щоденних принижень та образ однолітків і дорослих. У день одинадцятиріччя з допомогою посланця магічного світу — велетня Гегріда Гаррі Поттеру стає відома таємниця його походження те перебування серед маглів. Отримавши запрошення до Гогвортсу — школи Чарів і Чаклунства, герой оповіді залишає знавіснелих родичів і потрапляє у “землю обітовану” — незвичайний світ магії та магів, де на нього чекають, де його люблять і знають як великого чарівника, котрому “бракує трохи освіти” [15, 54]. Власне, намагання стати добрим магом і є головною подією першого роману: майже десять місяців Гаррі ретельно (хоч і не завжди охоче) відвідує різноманітні заняття, готується і складає іспити, чекає і тішиться канікулами. У школі в нього з’являються справжні друзі — Рон Візлі та Герміона Грейнджер, він стає блискучим гравцем у квідич, протистоїть підступному та нечесливому Драко Мелфоеві. Як і належить дитині, Гаррі майже чемний, тобто бешкетує і відбуває покарання за порушення шкільних правил, однак жодного разу він не переступає тієї межі, за якою відкривається *порожнеча Зла*. У сутичці з давнім ворогом — Темним Лордом — доброчесність та сила материнської любові допомагає Гаррі Поттеру знову вийти переможцем і вберегти Філософський Камінь від зазіхань сил Темряви. Популярність хлопчика ще більше зростає, проте не псує його характеру. На літніх канікулах герой знову приїздить у дім Дурслів, очікуючи повернення до Гогвортсу.

Книга 2. “Гаррі Поттер і Таємна кімната”. Фабульний час охоплює тепер лише один — тринадцятий рік життя головного героя (з липня до червня). Історія розпочинається з того моменту, яким завершилася попередня розповідь: два літні місяці Гаррі перебуває у “маглівському” світі. Поверненню хлопчика до Гогвортса намагається усіляко перешкодити несподіваний посланець чарівного світу — ельф-домовик Добі, аби відвернути відому лише йому небез-

³ Характерно, що Дж.Ролінг запланувала сім романів про Гаррі Поттера в єдиному наративному ключі — кожна книга охоплює рік життя героя [див.: 27]. Отже, розповідь завершиться із настанням *повноліття* головного персонажа, тобто у найцікавіший момент — коли Гаррі перетвориться на «чоловіка у повному розквіті сил»? Але, як казав наш друг Карлсон, «розквіт сил буває в будь-якому віці, якщо мова йде про мене!», тому доводиться сприймати історію героя перфектно — незалежно від *якості героя та якості оповіді* про нього.

⁴ Відомий структуралістський принцип метонімічного вимірювання розповідного часу.

пеку (відкрита Таємна Кімната і Зло вже чатує на свої жертви). Однак Гаррі все ж приїздить до школи, де на нього чекають друзі, нові знайомства, уроки чародійства та усілякі пригоди. Саме Гаррі Поттерові вдається відкрити загадку Таємної Кімнати та перемогти Тома Редла (Волдеморт у минулому, сказати б навіть — у дитинстві). Магічний світ, який потерпає від постійної загрози відродження Темного Лорда, черговий раз урятовано. Герой знову повертається у профанний простір.

Книга 3. “Гаррі Поттер і В’язень Азкабану”. Аналогічна до попередньої книги дієгетична впорядкованість: розповідь охоплює часовий сегмент тривалістю в один рік та зображує подвійний перехід героя. Тринадцятирічним хлопчиком Гаррі тікає з дому Дурслів і потрапляє до чарівного світу з допомогою “Лицарського автобусу”. До Гогвортсу він прибуває, як завжди, першого вересня разом зі своїми давніми друзями. Тепер Гаррі навчається у третьому класі, довідується про деякі обставини перебування в Школі своїх батьків та про фатальну участь в їхній загибелі найближчих друзів свого батька Джеймса Поттера — Сіріуса Блека й Пітера Петігрю. За кілька днів до завершення навчального року Гаррі доводиться зустрітися з хрещеним (Сіріусом) і зрозуміти пророцтво професорки Треллоні — у Темного Лорда з’являється спільник (Червохвіст, він же Пітер Петігрю, він же Скреберс — магічна тваринка родини Візлі). Герой повертається до маглів.

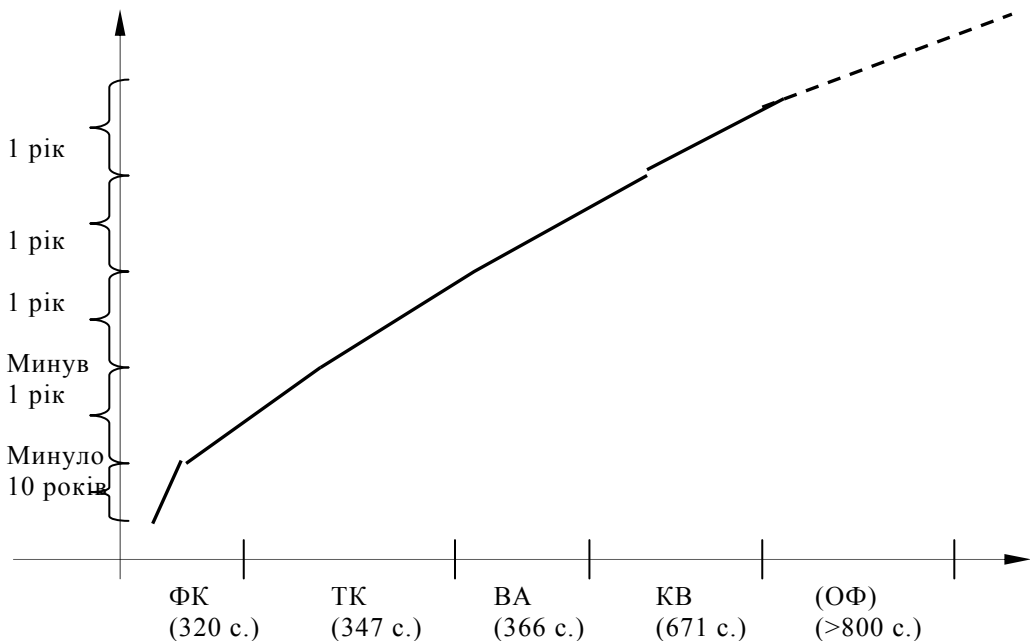
Книга 4. “Гаррі Поттер і Келих Вогню”. Така сама наративна конфігурація дієгетичного сегменту — п’ятнадцятого року життя Гаррі Поттера з Дурслями (липень, наступний червень) та у “своєму” світі — з магами (в родині Візлів — серпень; на Кубку світу з квідичу — один день; у школі — близько десяти місяців, упродовж яких Гаррі через “магічне” шахрайство Кравча, що удавав з себе вчителя Дикозора Муді, бере участь у Тричаклунському турнірі та зустрічається з “воскреслим” Волдемортом). Повернення в дім тітки Петунії має символічну назву “Початок”, пролептично зв’язуючи кінець цього роману з очікуваними подіями наступної, п’ятої книги (“Гаррі Поттер та Орден Фенікса”).

Таким чином, нараційна дисконтинуальність (зовнішня хронологія) увиразнює феноменологічну вісь — спроби поетапної епічної ампліфікації персонажа, моменти перехідних станів (внутрішню хронологію), які покликані відтворити еволюцію героя (дорослішання, що виявляється у синтезі ним можливих вимірів психічного⁵). Однак темпоральна організація *меганарації* “Гаррі Поттера” дуже специфічна: гостросюжетному смислоутворенню авантюрних подій, збудованому на антиномічних тенденціях — “інтересі продовження” та “інтересі завершення” (М.Бахтін), імплікована *ідея ретардації*. Відтак час нарації означає процесуальність, пунктирність, фрагментарність рецепції [4, 113-114] і — розповідний дискурс стає артефактом, об’єктом форматування в “дитячому коді”. Цю динаміку добре видно на “графіку Еко”⁶, де розповідь реконструюється в

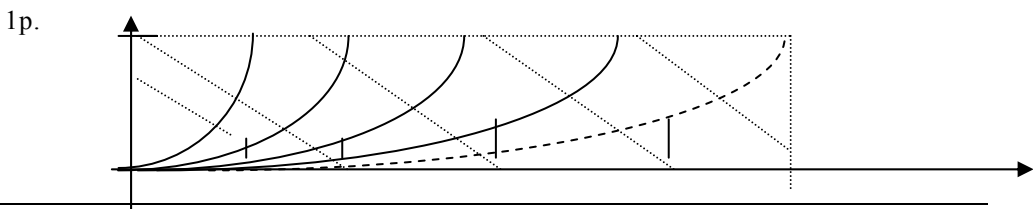
⁵ Пам’ятаємо, що прикінцевою пригодою другої книги є епізод, де в розмові з учителем Гаррі намагається осмислити свою схожість з Волдемортом (він, як і Темний Лорд, “парселмовець”, тобто знавець зміїної мови, володіє чарівною паличкою — «сестрою» палички Волдеморта, Сортувальний Капелюх бачив у ньому здібності “слизеринця”), на що Дамблдор відповідає: «Те, ким ми є насправді, Гаррі, набагато більше залежить не від наших здібностей, а від нашого вибору» [14, 337].

⁶ Методика аналізу наративної трансформації історії в дискурсі, застосована Умберто Еко стосовно повісті Нервала «Сільвія» [23, 40]. Усвідомлюємо незумисну словесну гру, що виникає асоціативно: «Маятник Фуко» — «графік Еко»; в обох випадках імпонує *ідея руху* крізь *spatial form* — як позиціонування нараційного сегменту відносно фабульно-сюжетної системи координат (у випадку графіка як

бінарній системі координат — експліцитній послідовності дієгезису (вертикальна вісь) та нарративній конфігурації (горизонтальна вісь):



Графік увиразнює ще й таку неприховану, навіть *демонстративну*⁷ властивість нарративного дискурсу “Гаррі Поттера” — конструктивну подібність, *ізоморфізм* романів як на рівні історії (однаковий принцип часової тривалості події), так і на рівні дискурсу (згадувана вже дискретна топіка нарації)⁸. Структурно ці нарративні кореляції виглядають так:



аналітичної процедури Еко) та як сукупність значень періодично змінюваної величини (смысловий модус відомого роману Еко).

⁷ Згадаймо наполегливі, навіть нав’язливі детермінації часу в Ролінг: «вівторок», «середа», «субота», «до самого обіду», «ввечері», «опівночі», «останні два тижні жовтня», «одного грудневого ранку», «у березні», «перед Великодніми канікулами», «червнева спека» і т.п., що покликані виконувати, крім «ефектів реальності», ще й роль маркерів текстової перспективи (обмеженої персонажної фокалізації); їхня однотипність з книги в книгу теж є своєрідним прийомом смыслової подібності.

⁸ У наратології феномен еквівалентності — тематичної та формальної — розглядається як один із факторів зв’язності розповідного тексту. Так, Вольф Шмід, розвиваючи ідеї Р.Якобсона, аналізує рівноцінні відношення семантичної побудови прози як «вісь, на якій формальні еквівалентності «викристалізуються»» [20, 247].

Що дає нам такий *кут погляду* на романи? Як казав Албус Дамблдор у “Келісі Вогню”, так “набагато легше зрозуміти загальні схеми та зв’язки” [13, 545]. Отже, ми бачимо:

по-перше, який механізм апелятивної побудови смислу закладено в романах (повторюваність навіює читачеві гіпнотичне почуття рецептивної спроможності *помислити, осягнути* цю історію: кожна наступна книга є свого роду *готовим розумінням* цієї *помисленості* — за читача, замість читача; кожна ж попередня книга виявляється *сферою несвідомого* читацьких очікувань, що нав’язує єдину практику *наперед устанавленого читання* і виключає вільну, ігрову інтерпретацію розповіді);

по-друге, ми бачимо часову детермінанту, яка дозволяє продукувати історію про Гаррі Поттера без особливих обмежень (хіба що з логічних та інтенційних міркувань історія героя може завершитися із закінченням Школи магії та чародійства⁹, що наративно означатиме “відновлення рівноваги“, “порядку” — як “встановлення нового стану речей, нового закону” [19, 86-89]). За своєю функцією цей прийом наближається до *формальної ампліфікації* — головного конотатора структурного ізоморфізму. У чому ж його сутність, зокрема в романах Дж.Ролінг?

У класичній риториці ампліфікація (від лат. *amplificatio*) означає “поширення, збільшення” — як у кількісному (звичайне розтягнення), так і в якісному плані (для підсилення емоційного впливу вислову, його етичного чи ідеологічного звучання). Явище ампліфікації наратологія вважає функціональним різновидом розповідної трансформації історії в дискурсі та механізмом інтертекстуалізації [див.: 7, 391-392]. Власне, романи про Гаррі Поттера якраз можна розглядати як “розбудову за рахунок розвитку” — звичайне розтягування розповіді, природа якого полягає в тому, щоб “немов би напинати її зсередини, використовуючи її лакуни, розбавляючи її зміст та примножуючи деталі і обставини” [7, 392]. Зауважимо, що класичний рецептивно-естетичний концепт “лакуни” в теорії нарації пов’язується з “наратабельністю” [26, 26] — властивістю елементів історії бути *потенційно* придатними до розповідної презентації. У первинному наратуванні (“Гаррі Поттер і Філософський камінь”) історія Гаррі Поттера містить цілий ряд “недоокреслень”, закономірно породжених “селективною функцією нарації” [20, 158, 251] — відбором значимих елементів та властивостей ситуації, дій, персонажів. У подальшій репрезентації (наступних розповідних текстах, які типологічно стосуються тих же героїв та обставин) історія постає як нова впорядкованість подій, які змінюються в часі (герої щоразу на рік доросліші), з одного боку, а з іншого — конституюється способом “конкретизації” так, що “там, де вони (місця недоокреслення — *О.П.*) (у творі) були, з’являється певне ближче чи далі окреслення відповідного предмета, і, так би мовити, “заповнює” те місце” [9, 142]. Тому з погляду загальної конфігурації історії в наративі (композиції у традиційному значенні) розгортання оповіді в Ролінг відбувається в модусі хронікального сюжету, а в комунікативному плані — в руслі зростаючої текстової експансії у рецептивне поле можливостей читача (кожна наступна кни-

⁹ Принаймні такі дискурсивні правила, як ми відзначили, встановила Ролінг в ролі конкретного (емпіричного) автора. Умовне продовження перспективи актантної ролі героя можливе лише в межах історій типу *quest*.

га *долає* “комунікативну невизначеність” [18, 54] попередньої, що мало би відноситися, насправді, до прерогативи адресата¹⁰).

Отже, у романах про Гаррі Поттера спостерігаємо кілька способів наративної ампліфікації [20, 167-168]:

Диференціація подій на все дрібніші частини. Найхарактерніший приклад — розповідь про навчання у Гогвортсі. Одна й та ж подія чотирьох романів невинно деталізується: вводяться нові дійові особи¹¹, розповідається про нові навчальні предмети, систему оцінювання, порядок і правила в школі тощо.

Збільшення атрибутивних ознак певних елементів (ситуацій, персонажів і дій) — оприсутнення їхніх якостей, властивостей та ознак. Наприклад, гра в квідич зображується спочатку як урок, потім як міжфакультетське змагання, наступного разу це — зустріч на Кубок школи, потім — Кубок світу з квідичу, який, як з'ясовується у “Келісі вогню”, розігрується один раз на 5 років. Так само, скажімо, родина Візлів отримує окремі характеристики у “Філософському камені”, що поступово розгортаються — аж до “інтимних” подробиць у “Келісі вогню” (місіс Візлі, виявляється, досить ...огрядна жінка, яка мріє хоч на хвилику відволіктися від невдячної хатньої роботи). Батьки Герміони — магли (“Філософський камінь”) і до того ж... дантисти (“Келих вогню”). Сам Гаррі Поттер крім елементарних дружніх почуттів здатен, як бачимо, і до більшого — він не любить зарозумілих дівчат (Герміона), ревних шанувальників (Колін Криві) та довгих пояснень (епізод сварки з кращим другом Роном). Гаррі — природжений “квідичист” (панацея команди Грифіндора, квідич-приборкувач драконів — як у випадку двоюбою з Рогохвісткою), здібний учень Дамблдора (єдиний, кого директор утаємничує в освітню політику та магичні інтриги) і до того ж не расист (не поділяє доктрини Драко Мелфоя про чистоту магичних рядів та симпатизує дівчині з екзотичним іменем Чо Чанг).

Контекстуалізація окремих елементів — розвиток їхніх часових, просторових і логічних модусів. Приміром, Сіріус Блек є хрещеним батьком Гаррі Поттера (“В'язень Азкабану”), “анімагом”, здатним перетворюватися на тварину (логічний модус у специфічному фантастичному світі Ролінг з його “Різдвом”, “Великоднем” та “Гелловіном”). Сіріус був свого часу тайнохоронцем Гарріних батьків (часовий модус) і, несправедливо покараний, перебував в Азкабані; у подібні Чорного Пса, пильнуючи Гаррі, переховувався в печері (просторовий модус).

Однак контекстуалізацію в розповідному дискурсі про Гаррі Поттера можна розглядати і ширше, як *поступову розбудову фіктивного світу* у його часово-просторових, аксіологічних і деонтичних координатах. Тоді стає зрозумілим функціональний статус явищ наративної медіації — приміром, виклад екстрадієгезисних подій (заснування Гогвортсу, виникнення Темних і Добрих Сил, боротьба яких спричинила загибель батьків головного героя та зумовила незвичайний магичний дар Гаррі Поттера — *виживати*) у персонажному дискурсі, що, крім усього створює ефект обігрування явища надійного/ненадійного роз-

¹⁰ Ось і приклад задачі, оберненої до відомого висновку У.Еко [23, 49]: «поттер-текст» виконує частину роботи за читача. Текст «розкручений» (у буквальному смислі — такий собі *perpetuum mobile*), тому й не залежить від активності «ко-ристувача». А результат — як у приказці про ледарів (“Риба шукає, де глибше, а людина — де ліпше...”): “Книги про Гаррі Поттера володіють дивовижною властивістю зачаровувати не тільки дітей, але й їхніх батьків” (із відгуків преси, що фігурують замість анотацій і метатекстуальних маркерів адресата).

¹¹ Зрозуміло, першокласники, а разом з тим і персонажі, що навчаються одночасно з Гаррі Поттером, квідич-гравці, випускники Гогвортсу, засновники Школи, вчителі, учні інших магичних шкіл — Бобатону та Дурмстренгу; коло щоразу ширше.

повідача¹² і дає можливість нараторові у подальшому резюмувати *розказані* події¹³. Фактично, контекстуалізація спричинює розшарування дієгезису романів (одним подіям надається статус причини, винесеної в передісторію подій “Гаррі Поттера”, іншим — наслідку, що проявляється в перебігові подій та розв’язках у межах кожної книги). Відповідне розширення (збільшення) наративних рівнів поклонати посилює героїчне амплуа харизматичного персонажа¹⁴, а читача переконати у достеменно *романній* (“великоформатній”) нарації. Здається, і для Ролінг чим більше — тим краще (в сенсі уявної мистецької вартості творів). Однак *більше*, наголосимо, означає і *повільніше*. Це ще одна особливість текстуальної стратегії “Гаррі Поттера” — не така вже й однозначна, як може здаватися на перший погляд.

Зауважимо, що архітектоніка усіх романів Ролінг однотипна і до того ж стереотипна: подієва напруженість виникає між ситуаціями, розміщеними у сильних позиціях історії — на початку (зав’язка, порушення рівноваги) і в кінці (розв’язка, стабільність у межах сингулятивної історії). Відповідно у горизонт очікування читача інтегрується передбачення саме такого розгортання наративної презентації подій: приїзд Гаррі Поттера до школи щоразу супроводжується таємницею (незрима присутність Волдеморта, готового при першій ліпшій нагоді помститися), що в ході численних сюжетних перелетів “розгадується” (розв’язується) у момент *виживання* героя в смертельно небезпечній ситуації (сутичка із помічниками антагоніста — Квізелом, Червохвостом чи самим антагоністом — у подобі Тома Редла або воскреслого Волдеморта). Жодного разу Ролінг кардинально не порушує читацьких очікувань (навіть поява Волдеморта у наративно сильній позиції — абсолютному початку “Келиха Вогню” автоматично набуває статусу зав’язки), однак вправно ними маніпулює¹⁵. Уповільнення розповіді у Ролінг збільшує часову амплітуду позиційних еквівалентностей — початку і закінчення, щоразу потужніше створює напругу між ними, а отже — посилює передбачення читачем розв’язки у межах кожної наступної книги. А от від *книги до книги* це загалом працює на “відстрочення драматичного закінчення” [23, 50] історії, сама тривалість якої нагадує “правило Шехерезади” — “Волдемортів прихід затримувати знову і знову”, бо “тоді, можливо, він уже ніколи й не повернеться до влади” [15, 303]. З цим якраз пов’язана, на нашу думку, ще одна функція дискурсивної ретардації “Гаррі Поттера” — не просто утримувати увагу читача, а невпинно (іншими словами *повсякчас*) самою на-

¹² Характерний приклад — діалогічна сцена в третьому романі, де усім трьом персонажам — Сіріусові, Пітерові та Люпину доводиться розповідати про події дванадцятирічної давності. На «ракубу» це не перетворюється лише тому, що правдивість викладу доручено оцінити Гаррі Поттерові (він є експліцитним слухачем і глядачем, який ретроспективно пов’язує знане, почуте і побачене) [12, 314-331].

¹³ У першому романі трагічні події життя хлопчика-чарівника репрезентуються у формі діалогічної сцени за участі Дамблдора, Макгонегел та Геріда [15, 13-20], у подальшому цей подієвий сегмент резюмується у дискурсі самого наратора [14, 8-10; 12, 8-12; 13, 21-28], перетворюючи аналепсиси з *функцією нагадування* в описи, отже — зумовлюючи уповільнення темпу розповіді (на першому графіку зниження темпу видно у зменшенні кута нахилу прямої, що іконічно відтворює швидкість розгортання оповіді).

¹⁴ Який — як дитина — таки надактивний, а проте лише *доростає* до своєї *епічної ролі героя*.

¹⁵ Відомо ж бо, що однотипна повторюваність вважається ознакою низького рівня «естетичної розробки тексту» [див. Женетт про «ізохронії» як ефекти постійного темпу [8, 118], особливо якщо мати на увазі, що «естетичний полюс» літературного твору розглядається рецептивною естетикою як «читацька конкретизація тексту» [18, 58].

рацією підтверджувати контакт з ним¹⁶. Це не що інше, як *фатична* функція, яку Роман Якобсон вирізняв з-поміж інших для художньої комунікації — “встановлення, продовження або припинення комунікації, перевірка роботи каналу зв’язку” [21, 363] (курсив наш — О.П.), коли “предметом мовлення стає власне код” [21, 364]. Крім того, уповільнення розповіді (звернемо увагу на обсяг кожної книги!) є свого роду *іконічним* знаком дитячого читання — емпіричним параметром смислоутворення. Орієнтуючись на читача, котрому до вподоби гостросюжетний твір, Ролінг, проте, не розповідає свого “Гаррі Поттера” поквапом, розгортаючи натомість тривалий процес читацького “входження в сюжет” і його “проживання”. А, як відомо, поступовість, подієва розлогість розглядається як базова у дитячій рецептивній мотивації [див. 4, 102-106]. Таким чином, нараційне уповільнення історії Гаррі Поттера, як і сам факт її феноменологічного розгортання, є одним із модусів “культурного коду” розповіді, за Бартом [2, 45], експліцитним відсиланням до суспільних конвенцій стосовно *дитинства* і його *символічних практик*. Назвемо цей різновид присутності соціального дискурсу в тексті “*дитячим кодом*” (в семіотичних і рецептивних дослідженнях близьким до нього можна вважати поняття “дитячий аспект” [див. 28, 30-31; 16, 12-13]). Він же у розповідному дискурсі про Гаррі Поттера зумовлює і наступні прийоми текстоутворення:

1. Паралелізм у назвах. Заголовок кожного з романів Дж.Ролінг містить анафоричний компонент, який виступає *темою* повідомлення. У комунікативному плані тематична тотожність назв виконує функцію ідентифікації історії одного й того ж персонажа — Гаррі Поттера — і формального відсилання кожного наступного тексту до попереднього (індексний знак продовження). *Рематичний* компонент (“Філософський камінь”, “Таємна кімната”, “В’язень Азкабану”, “Келих вогню”, згодом ще матимемо “Орден Феніксу”) сигналізує читачеві про нову ситуацію розповіді, наголошує на нових обставинах історії (функція анонсу). Відношення теми й реми в назвах можна порівняти із протиставленням Бартом “функцій” та “індексів” [3, 203-206] тому самі назви є носіями “герменевтичного коду” наративів. Структурний паралелізм назв корелює і з однотипною (отже, такою ж прогнозованою) “розповідною граматику” наративів (А.Греймас):

¹⁶ Недаремно відзначають один не вельми привабливий момент стосовно романів Ролінг: вони «довгі», отже забирають багато уваги в читачів-дітей, а при кількаразовому перечитуванні Поттер-серіалу просто не залишається часу для якогось ще читання. А це ситуація, коли «красним письменством» виявляється одна-єдина книга, поза межами якої немає *інших* творів і *літератури*, це ситуація *монополії* — естетичного вибору і естетичних смаків.

Гаррі Поттер і ...
(тема)
СУБ'ЄКТ

Філософський камінь (герой прагне відшукати “камінь, який виробляє золото і зупиняє смерть” [15, 225], аби перешкодити поверненню Волдеморта)

Таємна кімната (герой шукає “таємну кімнату”, аби врятувати Джіні Візлі від Василіска та світ від того, хто є уособленням у ньому Зла)

В'язень Азкабана (герой шукає Сіріуса Блека, щоб помститися за смерть батьків і віднайти їхнього зрадника та прибічника Волдеморта)

Келих вогню (герой прагне здобути Келих під час Тричаклунського турніру двічі — спочатку задля перемоги у змаганні, а потім рятуючи себе і Седрика Дігорі від Волдеморта)

(рема)
ОБ'ЄКТ

Загалом, це типова ситуація в літературі для дітей, де досить часто ім'я головного персонажа вноситься в назву (“Вінні-Пух”, “Пітер Пен”, “Пеппі Довгапанчоха”, “Малюк і Карлсон”, “Роні, донька розбійника”, “Пригоди Піноккіо”, “Джельсоміно в Країні Брехунів”; “Еміль і детективи”; “Мері Попінс”; “Тимур і його команда” (А.Гайдар), “Дядя Федір, Пес і Кіт” (Е.Успенський), “Незнайко в Сонячному місті” (М.Носов); “Галочка” (О.Іваненко), “Ясочка на річці” (Н.Забіла), “Про дівчинку Наталочку і сріблясту рибку” (М.Трублаїні), “Олексій, Веселесик і Жар-Птиця” Вс.Нестайка тощо). Така назва співвідноситься з текстом за принципом однозначності — достовірно інформує читача про зміст твору і його персонажів, параметризує адресата як “читача нульового рівня” (С.Четмен). Аналогічні паратекстуальні зв'язки в меганаративі про Гаррі Поттера, де немає ані найменшої спроби *метатекстуальності* на рівні заголовку (скажімо, обігрування фокусу нарації — як у назві повісті “Мію, мій Мію” А.Ліндгрена чи “Мій злочин” І.Франка з дійктичним елементом “мій” у ролі знаку внутрішньої фокалізації, чи в книзі Кл.Люїса “Лев, Чаклунка і стара шафа”, в якій ні Лев, ні Відьма не виступають головними героями, відтак назва маркує ідеологічну позицію везнаючого розповідача, що береться символічно представити основний конфлікт твору — протистояння Добра (Лев) Злу (Відьмарка)). Крім того, в дискурсі дитячій літературі існує явище так званої “подвійної адресації”, коли текстуальні стратегії апелюють і до норм “дорослого” читання. Власне, назви романів Ролінг якраз і генерують текстову інстанцію поінформованого читача — в рематичному модусі (слова з підвищеною семіотичністю: “Філософський камінь” — легендарна алхімічна субстанція середньовічних вчених; “в'язень Азкабанау” — покараний злочинець в містичній обсервації, “Келих вогню” — алюзія на Священний Грааль з легенд про короля Артура і лицарів Круглого Столу). До речі, прецедент зміни назви першого роману американськими видавцями (“Harry Potter and the Philosopher’s Stone” на “Harry Potter and the Sorcerer’s Stone” (“Гаррі Поттер і Камінь чарівника”) показує, як

текстуалізується “дитячий код” — уявлення про ментальний горизонт “недосвідчених читачів”.

Таким чином, окремими носіями *серіального мислення* в дитячих романах Ролінг є *структурні повтори* та *ізохронії*. Доповнені маніпуляціями з *кінцівками* романів, вони конститууюють рецептивне очікування продовження. Відомо ж, що наратологія розглядає *закінчення* як своєрідну апорію: це факт, який, однак, не може повідомити, чи завершилася розповідь зовсім і чи є наратив повним [див. про це: 24; 25; 29]. Закінчення дитячого тексту тим більше не буває надто радикальним — таким, що унеможлиблює подальше наратування (у цьому сенсі “встановлене правило” Цв.Годорова гальмує перечитування, натомість у дочитуванні воно релятивізується по відношенню до глобальнішого завершення): пам’ятаємо, що Пітер Пен зовсім не росте, Вінні-Пух будує нову Хатинку на Пуховій галявині, Мері Попінс не каже “прощай”, а лише “до побачення”, Карлсон “обіцяє повернутися”, Пеппі завжди житиме у віллі “Хованка”, а всілякі “Подорожі” чи “Пригоди” взагалі є *скарбницею необмежених можливостей*. Саме завершення того чи іншого наративу (в сенсі конфігурації) і містить текстуальні стратегії *потенційного продовження*. Закінчення романів Ролінг про Гаррі Поттера засновані на трансформації психологічного підмету (теми: “Волдеморта не стало”) у психологічний предикат (рему: “Він і далі десь є — мабуть, шукає собі чиєсь інше тіло... Він насправді не живий, тож і вбити його не можна” [15, 303]), що означає лише часткову “рівновагу”, точніше — *тимчасову*. До певної міри це елемент тріллера та романів “жахів”, які створюють у читача почуття безвиході (нагадаємо, що вирок безсмертя Темному Лордові звучить з авторитетних вуст Дамблдора в першій книзі) і навіть відчаю (особливо це стосується “Келиха вогню”, де Волдеморт набуває тілесної подоби, і це називається — не більше і не менше — “Початок” (і це після шістсот п’ятдесяти трьох сторінок очікування!)). Однак фінал кожної книги не породжує деструктивних сумнівів читача чи активного фантазування навіть у межах створеного Ролінг фіктивного світу: Гаррі Поттер зберігає наративну ідентичність і тільки він здатен вступати у двобій з Силами Темряви. Отже, читачеві належить чекати *harro end*, адже від початку було сказано: “Хлопчик, що вижив” [15, 5]. Відтак наративний дискурс Ролінг, згідно У.Еко, є множиною “розв’язків сприйняття, які визначені та зумовлені так, що виконавча реакція читача ніколи не уникає контролю автора”, де “немає інших можливих прочитань” і діє “поетика однозначного й необхідного” [5, 411], тобто романи є “закритими” для вільної інтерпретації. Саме тому, вочевидь, кожна книга сприймається як самостійна, і до того ж читачеві зовсім не обов’язково звертатися до попередньої, аби розуміти продовження: стратегія інформування читача після “Гаррі Поттера та Філософського каменю” є компетенцією знаючого (резюмуючого) і невмирущого (всюдисущого) наратора.

А проте остаточних висновків поки що не робитимемо. Сказано ж, що навіть “Тричаклунський турнір завжди був пов’язаний з шахрайством” [13, 314], тобто *непорушних правил гри* у Поттер-реальності все ж не існує. Хтозна, чи не надумає і Ролінг змінити власні правила в якомусь із наступних романів — аби...здолати інертність нашого сприйняття її книг? Хіба не хочеться кожному, аби його книга, як казав Сервантес, “плід його розуму, була найпрекраснішою, найвитонченішою та найрозумнішою з усіх, які можна собі уявити”? І це бажання, мабуть, таке ж неосяжне, як і цей світ. Show must go on...

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика.—М.: Прогресс, 1989.— 616 с.
2. Барт Р. S/Z. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.

3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — С.387-422.
4. Беленькая Л.И. Социально-психологическая типология читателей-детей (тип читателя, переходный от детского к подростковому) // Социология и психология чтения. — М.: Наука, 1979. — С. 102-121.
5. Еко У. Поетика відкритого твору (фрагмент із книги “Відкритий твір”) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 408-419.
6. Женетт Ж. Введение в архитектекст // Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — С. 282-340.
7. Женетт Ж. Об одном барочном повествовании // Фигуры. В 2-х томах. Том 1. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — С.391-412.
8. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — С. 60-280.
9. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 139-163.
10. Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. — 1040 с.
11. Рикёр П. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе: В 3-х тт. — М., СПб.: Университетская книга, 2000. — Т.2. — 224 с.
12. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і в'язень Азкабану. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 366 с.
13. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Келих вогню. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2003. — 671 с.
14. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Таємна кімната. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 347 с.
15. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Філософський камінь. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 320 с.
16. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей — К.: ІПЦ “Київський університет”, 2002. — 81с.
17. Смирнов И. Смысл как таковой. — СПб: Академический проект, 2001. — 352 с.
18. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада-ИНИОН, 1996. — 319 с.
19. Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. — М.: Прогресс, 1975. — С. 37-113.
20. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
21. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 359-377.
22. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. — Ithaca; London: Cornell University Press, 1978. — 277 p.
23. Eco U. Six Walks in The Fictional Woods. — Cambridge Massachusetts and London England: Harvard University Press, 1994. — 153 p.
24. Miller J. H. The Problematic of Ending in Narrative // Nineteenth-Century Fiction. —1978. — № 33 — p. 3-7. The Apparent Sameness Of Children's Novels // Studies In The Literary Imagina
25. Nodelman P. Interpretation And tion. — Vol. XVIII. — Num. 2. — Fall 1985: Narrative Theory And Children's Literature. — P. 5-20.
26. Prince G. Narratology: The Form and Functioning of Narrative. — Berlin: Mouton, 1982. — 184 p.
27. Rowling J. K. Interview on AOL Live // <http://www.aol.co.uk/aollive/tran-scripts/jkrowling.html>
28. Shavit Z. Poetics of Children's Literature. — Athens, London: The University of Georgia Press, 1986. — 200 p.