

ДІАЛОГІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОВЕДІНКОВОЇ ТАКТИКИ ПЕРСОНАЖА У РОМАНІ ЛЮКО ДАШВАР «НА ЗАПАХ М'ЯСА»

Юрій Телець¹

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-126-8-35>

Своєрідність художнього твору як комунікативно спрямованого вербального тексту, що наділений естетичною цінністю, полягає в його антропоцентричності, культурологічній значущості та здатності втілювати в образній формі ту модель картини світу, яку автор сконструював у своїй свідомості. У цьому аспекті художній діалог постає як продукт однієї із найскладніших комунікацій – художньо-літературної, де суб'єктами є не лише автор і читач, але й персонажі [3, р. 150–151]. Саме тому серед поетикальних параметрів роману «На запах м'яса» Люко Дашвар одним із домінуючих є прийом характеротворення завдяки поліфункціональному діалогічному мовленню.

Націленість на об'єктивне зображення дійсності вимагає від авторки письменницького досвіду та майстерності, оскільки вона переважно проявляє себе через діалог персонажів. Таким чином, розповідь сприймається реципієнтом об'єктивніше, діалог наділений не лише інформативним ознаками, але й перебирає на себе функції сюжетотворчого елементу, оскільки стає каталізатором розгортання подій у тексті. Своєрідність підходу зображення дійсності в романі репрезентована моделями людської поведінки відповідно до тієї чи іншої ситуації. Наближає читача до реальності й форма сюжету, основу якої складає побутовий випадок, що динамічно розвивається у тексті завдяки діалогічному мовленню, що авторка вводить вже на початку роману: «– *І що то ми, куме, з нею так довго вошкалися?*» [1, р. 7].

Діалог виконує характерологічну функцію та дає змогу простежити і проаналізувати зміни у свідомості головних героїв та їх життєвих принципів. На початку свого життєвого шляху головна героїня твору «На запах м'яса» Майя Гілка постає перед нами розгубленою молодою дівчиною, яка вже давно має чітко окреслені мрії, проте не усвідомлює шляхи їх реалізації. Лексико-семантичними маркерами на позначення невпевненості та нерішучості є сполучення слів «*не знаю*» та вставне слово «*може*»: «– *Може, ми тут якось... – губилася Майка*», «– *Не знаю, – признавалася Майка*», «– *Може, краще до Одеси?*»

¹ Київський університет імені Бориса Грінченка, Україна

Чи Ялти? – безнадійно встрявала Майка...», «– А що ми там робитимемо? – губилася Майка» [1, р. 98–99]; те саме відчуття не полишає дівчини навіть, коли вона змінює місце свого перебування: «– А я не знаю, як жити, – призналася врешті Майка» [1, р. 117]. Провінційне походження Майї стає зрозумілим та найбільш показовим у момент сп'яніння, тоді дівчина не одягає жодної соціальної маски, не хвилюється за думку оточуючих й послуговується у мовленні суржилом: «– Здрасьте... – проварнякала п'яна Майка дядькові якомога привітніше» [1, р. 118].

Настроєву зміну та нову характеристику простежуємо під час отримання прибуткової посади у продовольчій компанії «Гібралтар». Адаптувавшись та продемонструвавши себе як висококваліфікованого спеціаліста, Майя починає змінювати модель свого спілкування з оточенням. Авторка наділяє її репліки емоційно-забарвленими лексемами, що мають на меті залякати співрозмовника, продемонструвати власну значимість та силу, пов'язану з новою соціальною роллю в суспільстві: *«Усе, що я хотіла тобі сказати... я сказала, – відповіла Майка» [1, р. 134], «– А не облізем?!» [1, р. 136], «– І тільки посмій мене «завалити!» – відрубала» [1, р. 137].*

Звістка про підозру на онкологічне захворювання змушує Майю дещо замкнутись у собі, звузити простір комунікації до мінімуму. Зла та ображена на соціум, що відвернувся від неї у складний момент, Гілка знаходить найбільш оптимальну форму діалогу для себе: дівчина починає розмовляти сама з собою. Для цього Люко Дашвар вводить у канву тексту формат ймовірних щоденникових записів героїні, які могли б лаконічно описати десять днів перебування дівчини в стінах лікарні. І якщо перші записи невеликі за обсягом та малоінформативні, то згодом Гілка вже починає більше осмислювати навколишню реальність й дії своїх батьків та знайомих. Перебуваючи на піку емоційного та нервового збудження, дівчина, піддавшись відсутності жодного психологічного контролю, починає використовувати у своєму мовленні та думках обценну лексику. Зустріч з колишнім колегою по роботі Росовим завершується своєрідним виразом: *«Покидьок! Сволота! Ніколи не приходять до мене! Ти мене чув?» [1, р. 195].* Образа формує тотожне ставлення і до колись гарної подруги Руслани Вирви, що тепер означена в свідомості Майї негативною лексемою *«тварюка»*. Остаточну крапку у формуванні агресивних взаємин з навколишнім світом ставить підслухана дівчиною розмова вітчима з лікарем, що домовляються у випадку підтвердження онкологічної хвороби залишити пацієнтку в лікарні, аж поки вона не сконає. Психоемоційний стан дівчини формує ключове поняття її подальшого життя, концепт світорозуміння, що

попри поліпшення та самовдосконалення натури, все одно згодом зреалізує себе – «*Ненавиджу! Ненавиджу...*» [1, р. 196].

Деструктивне почуття ненависті в комплексі з агресією впливає і на комунікативні взаємозв'язки з жителями Капулетців та Лупиного хутора. Майя насторожено сприймає сусідів, часто відмовляється від допомоги. Проте не пристосована до сільських умов дівчина згодом починає ототожнювати себе з тутешніми жителями, переймати їх звички та спосіб життя. Мовленнєва манера Гілки тепер залежить від суб'єкта, з яким вона вступає у діалог: на хамовиту поведінку продавчині Томи реагує рівнозначним «*корова*», на теплий прийом сусідки Уляни – «*дякую*», на почуття Толі Гороха – його ж життєвим кредо «*та добре*».

Останній етап трансформації поведінкової тактики Майї означений формуванням гедоністичних інтенцій і відповідно іншою формою діалогічного спілкування. Відтепер впевнена у собі Гілка, яка бажає будь-якою ціною помститися кривдникам і отримує від цієї думки задоволення, чітко формулює свої бажання за допомогою імперативних лексем: «*не смій*», «*не спатимеш*», «*поїдеш*», «*бери*», «*спробуй*», «*попомирай*», «*не треба кликати*», «*вбий його*», «*поїдемо*». «*вбивати таких*», «*житиму*» тощо.

Оскільки діалог стає рушієм дії та способом художньої реалізації характеру героя у творі, Люко Дашвар уникає портретних описів, лише фрагментарно надаючи персонажам найбільш виразних ознак: «*дебела молодиця*», «*грубий дядько з гарбузяним пухом*», «*кремезний здоровань років сорока без особливих примет*», «*скорботне жіноче лице*», «*один поважний сивий, другий молодий бородатий*», «*тьмяний кульгавий геній*» тощо. Варто зазначити, що мінімалістична характеристика не знівельовує сутність та значимість героїв, навпаки акцентує увагу на специфічних, притаманних лише їм рисам.

Отже, діалогізація художнього тексту заміщує собою комплекс художніх засобів та стилістичних прийомів, співвідносить характери персонажів з їх мовленням, створює прагматичний фон для формування читачьких вражень, сприяє розвитку сюжету та виконує характеротворчу функцію. А от емоційно-забарвлена лексика надає додаткову інформацію про психоемоційний стан персонажів та їх особливості світосприйняття.

References:

1. Dashvar L. (2016) *Na zapakh miasa* [The smell of meat]. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia». (in Ukrainian)
2. Khyamova H. (2015) *Funktsyy dyaloha v khudozhestvennom tekste* [Dialogue functions in literary text]. *Russian humanitarian journal*, no. 1, pp. 34–42.

3. Mykhailov N. (2006) *Teoriia khudozhestvennogo teksta* [Literary text theory]. Moscow: Academia. (in Russian)
4. Pavlychko S. (2002) *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Kyiv: Osnovy. (in Ukrainian)
5. Svyrydenko O. (2015) Opozytsiia selo / misto v orhanizatsii khudozhnoho prostoru prozy Liuko Dashvar [Opposition village / city in the organization of the artistic space of prose Luko Dashvar]. *Theoretical and didactic philology*, vol. 20, p. 89–98.